
itized by Google

ANDRÉ FONTAINAS

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE

AU XIXME SIÈCLE

(1801-1900)



PARIS
SOCIÉTÉ DV MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

MCMVI

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

1,379

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE

AU XIXME SIÈCLE

(1801-1900)

DU MÊME AUTEUR

Poésie

LE SANG DES FLEURS . . . . 1 vol.
LES VERGERS ILLUSOIRES . . . . 1 —
NUITS D'ÉPIPHANIES . . . . 1 —
LES ESTUAIRES D'OMBRE . . . . 1 plq.
CRÉPUSCULES . . . . 1 vol.
LE JARDIN DES ILES CLAIRES . . . . 1 —

Roman

L'ORNEMENT DE LA SOLITUDE . . . . 1 vol.
L'INDÉCIS . . . . 1 —

Traduction

DE L'ASSASSINAT CONSIDÉRÉ COMME UN DES BEAUX-ARTS, de Thomas De Quincey. . . . . 1 vol.
CINQ POÈMES, de John Keats. . . . . 1 plq.

INTRODUCTION

Voici un livre mal composé. Je m'en avise après coup, et je n'en suis pas fâché. Une rigueur trop grande dessèche l'argumentation, épuise la sève vivante. Sans doute les esprits scientifiques n'auront que du dédain pour un ouvrage conduit avec tant de futilité et d'abandon. Mais ceux qui font de leurs sensations même l'objet de leur sollicitude sauront gré, peut-être, à l'auteur de n'avoir point cherché à dissimuler ses préférences ni ses antipathies.

Deux hautes qualités, dont médit la méthode : la passion et la partialité, constituent la vertu primordiale d'un historien critique. Il se peut que l'érudition patiente s'en passe, mais quiconque se propose, en coordonnant des faits, d'en établir la valeur relative et le lien nécessaire, se trouve forcément amené à choisir, à exalter ici et là à atténuer. On ne saurait concevoir que celui qui n'est intéressant qu'à la mesure de sa sensibilité, s'en départisse à son vouloir si bien qu'il apprécie les choses et les hommes tels qu'ils sont dans leur essence, et n'y mêle un peu de l'effet qu'ils produisent sur sa réflexion, du

trouble qu'ils apportent dans ses sentiments et dans ses pensées.

Pourquoi donc s'en défendre? L'intelligence s'attache à certains objets avec sympathie, elle se détourne de certains autres avec mépris et avec colère. Il est sage de se rendre compte que chacun serait également digne d'arrêter l'attention et contribuerait également à nourrir l'entendement. Mais nous sommes tous divers de tempérament, de tendance et de goûts; les uns s'adaptent où d'autres se refusent. Nous n'y pouvons rien faire, sinon accepter de telles anomalies; c'est l'office du critique d'en rechercher les motifs.

Notre enthousiasme s'élève en présence d'une œuvre formée de telle sorte que nous nous sentirions heureux et fiers de l'avoir, nous-mêmes, réalisée ; nous plongeons en elle, nous nous y sentons vivre ; elle nous transporte, nous enivre et nous grandit. Ne tombons pas dans la sottise de déprécier ce qui contrecarre ou dément nos aspirations. Diminuer un adversaire, c'est se diminuer soi-même. Au contraire, en s'efforçant de le pénétrer, de se saisir de sa foi et de son système, d'analyser ses principes, ses procédés et son idéal, son œuvre et sa pensée, et de reconnaître la sincérité de ses conceptions, l'excellence de ses réalisations, en le dressant à sa taille véritable, on hausse en proportion le héros qu'on lui oppose, on magnifie ce qu'on aime.

Le lecteur trouvera que ce précepte de prudence n'a point partout été observé dans le présent ouvrage. L'au-

teur s'en excuse, car s'il a vanté ses joies, discuté et tenté d'expliquer ses préventions, il n'échappe pas aux faiblesses humaines, et, devant plusieurs artistes qui ont joui de leur heure de renommée et de succès, il se sent pris d'un insurmontable ennui ou d'une invincible indifférence. On s'apercevra de ces moments terribles à la lassitude, à la lourdeur opaque et vide des idées et du style. D'autre part, l'acharnement est parfois évident, le délire admiratif insiste trop.

Le lecteur avec indulgence voudra bien de ces défauts prendre son parti. Il jugera qu'une voix s'est élevée qui tente de décrire, avec les beautés et les tares rencontrées, l'évolution d'un art étrangement abondant, varié et fécond. Qu'en mainte occurrence le critique se soit trompé ou ait outré des opinions qui gagneraient à être exprimées avec modération, de bonne foi comment s'en étonnerait-il? Il ne prétend pas à l'infaillibilité, et, si, en essayant d'apporter quelque clarté dans l'étude d'ensemble d'une époque artistique dont chaque moment a donné naissance à des travaux d'érudition plus sagace, il a réussi à intéresser à leur lien quelqu'un, fût-ce au point d'entendre opposer à ses appréciations des affirmations contraires ou nouvelles, il s'estimera satisfait d'avoir amené à l'admiration et à l'étude de cette belle période de la peinture française une intelligence en éveil, capable d'en jouir et d'être émue, ouverte à la colère et à la joie.

Les fréquentes expositions des peintres contemporains, celles où l'on réunit l'œuvre souvent presque entier d'un

seul artiste vivant ou décédé, ou même d'un groupe d'artistes qui luttent encore, les souvenirs éblouis des deux belles Centennales de 1889 et de 1900, de studieuses visites au Louvre, au Luxembourg, à Versailles, dans plusieurs musées de la province et dans quelques collections particulières ont facilité l'achèvement de la tâche projetée. Que des omissions puissent être relevées et des erreurs signalées, c'est le sort commun à ces sortes d'ouvrages. Cependant, la plupart des détails ont été avec soin contrôlés dans un grand nombre d'excellents travaux critiques, dont la liste, placée aux dernières pages de ce livre, reste forcément incomplète et sommaire. Tous les articles de journaux et de revues ont dû être omis. Il en est, néanmoins, de la première importance, mais le relevé même approximatif en eût occupé ici une place excessive. Les études les plus utilement consultées, réunies en volumes, sont, pour les diverses périodes, écoles ou tendances du siècle, innombrables déjà. Il a fallu se borner, mais néanmoins sera-t-il permis d'avertir que nous avons suivi, très souvent à la lettre, avec d'autres œuvres critiques déjà classées et qu'un hommage unanime consacre, les excellents ouvrages, les monographies avisées et compréhensives de MM. Théodore Duret, Gustave Geffroy, G. Lanoë et T. Brice, Georges Lecomte, Henry Marcel, Roger-Marx, André Mellerio, Gabriel Mourey, Charles Morice, Charles Saunier, Paul Signac, Maurice Tourneux. Nous les prions, en les remerciant du secours précieux qu'en leur haute clairvoyance nous n'avons point

hésité à puiser, de ne point s'offusquer s'ils reconnaissent, dans plusieurs des pages qui vont suivre, la forme et la moelle de leur substantifique pensée.

Post-Scriptum. — Au moment où le manuscrit du présent ouvrage était entre les mains de l'imprimeur, la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts s'est enrichie d'un livre de M. Henry Marcel : *La Peinture française au XIXe siècle.* Nous ne faisons point difficulté de reconnaître qu'il nous a été profitable, dans le travail de revision sur épreuves, de recourir parfois à ce manuel remarquablement précis et judicieux, exact dans sa forme et modéré dans ses appréciations. Aussi est-il en vérité surprenant qu'un historien, consciencieux et véridique comme M. Marcel, ne se soit pas rendu compte de l'importance de certains mouvements libérateurs qui se sont produits à la fin de la période étudiée : le nom de Gauguin, dont l'influence fut considérable sur la formation de tant de jeunes esprits, est relégué dans une note, en bas de page, à côté du nom de M. Maurice Denis, tandis que les noms de Van Gogh, de Cézanne et de tous les *pointillistes* se trouvent tout simplement omis, — singulière simplification d'une tâche, quand on la juge ingrate, ou négligence invraisemblable ?

I

LOUIS DAVID ET SON TEMPS

I. — LA PEINTURE AU DÉBUT DU XIX[e] SIÈCLE

Le début du XIX[e] siècle marque l'apogée de la gloire et du succès pour Louis David et pour son école. Cependant, en 1801, on remarque l'absence du maître au Salon, mais il montrait le tableau des *Sabines* (actuellement au musée du Louvre) dans son atelier ; l'affluence des visiteurs était si considérable que l'exposition, ouverte en nivôse an VIII, dut se prolonger jusqu'en prairial an XIII, et qu'elle rapporta, dit-on, au peintre plus de soixante-cinq mille francs.

Quoiqu'il eût récemment refusé (18 pluviôse an VIII, 7 février 1800) la charge de peintre du Gouvernement, un siège au Conseil d'Etat et au Sénat, il était bien vu

du Premier Consul ; ses conseils, en ce qui touchait l'organisation et l'administration des Beaux-Arts, étaient, avec la plus grande condescendance, sollicités, mis à l'étude et suivis.

On le recherchait comme portraitiste. Une mode nouvelle s'inspirait de goûts sévères. Elle répudiait le futile ornement qui enjolive par le sourire et par la grâce voluptueuse. Elle se guindait à ne plus charmer qu'au moyen des lignes droites, froides et nettes, où l'on prétendait retrouver le secret de la beauté antique. Le mobilier de bois nu et poli, dans sa raideur exacte, n'admettait aucune parure, sinon de discrets guillochis, des nervures rectilignes, quelques ciselures en bronze doré. Le fondeur Thomire et l'ébéniste Jacob innovaient un style d'une élégante et pompeuse sobriété qui, plus tard développé par les architectes Percier et Fontaine, adopté par Napoléon, fut appelé le style Empire. Le costume se simplifiait, on portait des robes étroites serrées sous les seins et dont les longs plis tombaient directement. Tout imitait les mœurs anciennes, ou, du moins, ce qu'en avaient laissé entrevoir les premières fouilles d'Herculanum et de Pompéi.

David lui-même dédiait son génie à l'exaltation des vertus romaines. Dans des motifs mythologiques les artistes, aux époques antérieures, prenaient prétexte à diviniser les rois ou les protecteurs qui employaient leurs talents ; ils y donnaient libre carrière à leurs imaginations sensuelles, et flattaient de la sorte la corruption générale. Enlevé jeune à l'influence des artistes en renom, par la rude discipline de son maître Vien et par l'admiration

sans bornes qu'il conçut en Italie pour la haute science des Bolonais, épris des théories austères de Winckelmann qui semblait avoir à nouveau découvert l'antiquité et inspiré une seconde Renaissance, David, républicain farouche comme on le fut à Rome après la chute des Tarquins, ne voyait de grandeur que dans les exemples fameux d'héroïsme que Tite-Live nous a transmis et dont il s'efforçait de rendre vivantes les images glorieuses aux yeux de ses contemporains. Il avait évoqué le rude souvenir des Horaces prêtant serment devant leur père, et ce moment de sinistre et silencieux effroi où, la besogne fatale accomplie, les licteurs rapportent à Brutus, en la présence de sa femme et de ses filles, les corps de ses fils mis à mort par son ordre. Il avait glorifié les martyrs de la Révolution, Lepeletier de Saint-Fargeau et Marat ; il avait préparé une fête civique en commémoration du jeune Bara tombé sous les balles vendéennes. Elle devait avoir lieu le 10 thermidor, an II. Mais, le 9, Robespierre succombant, David prenait la fuite.

Il avait renoncé à prendre part aux affaires publiques, il déclinait les faveurs qui s'offraient à lui. L'ancien conventionnel, le dictateur des arts avait abdiqué, mais son influence sur les destinées de la peinture française ne s'en trouvait pas amoindrie. Les gouvernants s'inspiraient de ses lumières, les artistes recherchaient son enseignement, les amateurs éclairés s'empressaient pour obtenir de lui leurs portraits ou celui de leurs femmes. Quelques-unes, du plus haut rang, briguaient l'honneur de poser pour ses tableaux, et l'on se murmurait à l'oreille, devant les *Sabines*, des noms connus, celui de Mme de Belle-

garde. En ramenant à la vogue le culte du vrai et du naturel, David, à l'imitation des anciens, honorait la nudité. Il l'étudiait et la peignait, exempt de tout émoi sensuel, comme la source éternelle et profonde du beau. Comme tout pouvait être dit, tout pouvait être montré. La honte s'attache aux intentions, les actions pures jamais n'encourent le blâme. L'hypocrisie seule engendre les dégradantes pruderies, qu'elle revêt d'un faux appareil de luxe excitant et malsain. Des femmes chastes, de vertueuses épouses se dévoilaient devant le peintre afin qu'il pût choisir entre elles la plus convenable figure de la blonde Hersilie, compagne de Romulus. On n'y trouvait pas à médire ; un tel acte, aujourd'hui singulier, était admis par la morale du temps.

David ne professait pas, à l'égard de ses devanciers, de mépris inconsidéré. S'il avait été dur aux artistes d'un talent médiocre et banal, à Suvée, directeur de l'Ecole de Rome, qu'il fit sans pitié destituer, aux membres de l'ancienne Académie Royale, qu'il poursuivit d'une haine implacable, il ne tolérait pas que ses élèves, enfiévrés de ses doctrines graves, manquassent de respect aux génies oubliés : « N'est pas, répétait-il volontiers, n'est pas Boucher qui veut. » Lui-même prit soin de réserver une part des fonctions et des faveurs dont il disposait à Fragonard vieilli, que la tourmente révolutionnaire avait déconcerté et ruiné. Il se souvenait du début de sa carrière ; le maître alors recherché, enivré de commandes et de renommée, l'avait désigné, débutant inconnu, au choix de la Guimard, dont l'hôtel nouveau attendait, pour être achevé,

qu'il le décorât de peintures. Il rendit hommage à l'enseignement qui l'avait formé et avait donné naissance à tout l'art moderne par l'organisation d'un grand banquet en l'honneur de Vien. Tous les disciples de celui-ci y prirent part, le 30 brumaire an IX : Vincent, Regnault, Ménageot, Suvée, Taillasson, à côté de David et des jeunes peintres de son école.

Quelques artistes à présent dédaignés, célèbres au siècle précédent, n'étaient point morts encore. Vien touchait à sa quatre-vingt-dixième année ; sa femme, Marie-Thérèse Reboul, comptait soixante-treize ans. Greuze, réduit à l'extrême indigence, quêtait misérablement les commandes et les leçons ; effaré, inquiet des nouveautés à la mode, il se cherchait quelques heures de répit dans la société de son ami Hubert Robert demeuré, en dépit du malheur et de l'âge, jeune, vaillant et joyeux. Doyen soutenait avec éclat la réputation de l'art français à la Cour de Russie. Son grand tableau, qu'on voit encore à l'église Saint-Roch, *la Peste des Ardents*, avait établi sa renommée ; Catherine II l'avait accueilli avec distinction et déterminé à s'établir à Pétersbourg. C'était un disciple savant, grave et sans grâce de la vieille école académique de Carle Van Loo. Elle se reflétait avec plus d'exactitude peut-être et moins de science sévère dans les compositions de Lagrénée l'aîné, de qui la vie s'achevait, parée des plus brillants honneurs.

Certaines réputations demeuraient glorieuses dans les provinces. Les petits-neveux du grand Watteau étaient



célèbres à Valenciennes et à Lille. Les musées y conservent plusieurs de leurs œuvres faciles, agréables et élégantes. De François-Louis Watteau, le plus jeune, l'admirable exposition centennale de 1900 nous montrait un *Menuet sous le Chêne*, peint en 1787, où se prolongeait avec tout le pimpant des rubans, des nœuds aux chapeaux et la grâce des mouvements, un dernier reflet, à peine adapté au caprice du jour, des longues rêveries sensuelles et mélancoliques dont se compose le charme émouvant aux tableaux du maître de la Régence. A Dijon, c'était François Devosge, mais sa gloire se fonde surtout sur l'excellence de son enseignement : ses grands élèves, Pierre Prud'hon et François Rude, se plurent, leur vie durant, à s'en souvenir et à lui en rendre un public hommage.

L'art du paysage, à la suite de Claude Lorrain, s'était restreint à l'étude des ruines antiques et des belles perspectives. Il était, au reste, considéré comme généralement inférieur à la grande composition allégorique ou d'histoire, au portrait et même à ce qu'on appelait la peinture d'intérieur. Cependant les peintres qui s'y adonnaient prenaient bien soin de corriger et d'embellir la nature. Ils ne la représentaient guère dans sa réalité brutale, mais l'ornaient d'enjolivements propres à en bannir l'aspect choquant et rustique ; ils édifiaient ainsi, au milieu de mille cascatelles, de façades solennelles et de bâtiments en ruines, des sites dont la noblesse exaltât l'âme et satisfît le goût le plus délicat. Chez Pierre-Antoine de Machy, élève de Servandoni, l'architecture domine à tel point le paysage que l'on ne saurait y surprendre un frisson

d'atmosphère, un indice d'heure ou de climat. Jean-Baptiste Huët s'est voué surtout à peindre des animaux ; mais leurs attitudes, le plus souvent, sont lourdes et leurs combats demeurent figés. Le souci précis de la transparence du jour et du rayonnement de la lumière, transmis par l'exemple du seul paysagiste pur dont se puisse glorifier le XVIIe siècle français, a vivifié les froides constructions de Joseph Vernet, mort en 1789, à l'âge de 75 ans. Hubert Robert est plus fin, plus vrai et plus pénétrant. Très épris de la grandeur des édifices romains, il en évoquait dans ses œuvres la majestueuse ordonnance ; il les explora, les dessina à toute heure du jour et en toute saison, ne dédaignant pas d'y mêler parfois les scènes familières ou triviales qui se déroulaient à ses yeux. Dans son œuvre, d'amples escaliers à balustrades sont gravis par des personnages en habits de cour ; des allées de parcs profonds étendent au loin leurs perspectives silencieuses sous les frondaisons symétriques, à l'entour des pièces d'eau. Il a vu l'arc de triomphe d'Orange, le Pont du Gard, les Arènes de Nîmes, dressé des plans destinés à l'achèvement de Versailles, construit les Bains d'Apollon. Attentif aux moindres variations, peintre excellent à sa manière, il a fixé, discret et sûr, l'image des pays et des moments. La Révolution lui fit courir de terribles dangers, jamais il ne désespéra, son enjouement ne se démentit pas une heure ; en prison même, il fit le portrait du poète Roucher, et retraça, d'une main qui ne pouvait trembler, la scène bien connue des prisonniers transférés la nuit, à la lueur des torches, de Sainte-Pélagie à Saint-Lazare. Il allait succomber, le

15 avril 1808, frappé d'une attaque d'apoplexie, le pinceau, dit-on, à la main. François Casanova, peintre de batailles, né à Londres, vénitien d'origine, avait été membre de l'ancienne Académie Royale. Il vieillissait, à Vienne, dans le souvenir de ses succès d'antan. Loutherbourg peignait, en Angleterre, des tableaux énergiques et frappants, des chasses et des marines dans la manière de Berghem. Louis-Gabriel Moreau, éclipsé probablement par la renommée de son frère, le graveur illustre, apportait dans la peinture du paysage quelques-unes des qualités d'observation et de sentiment qui ont assuré, depuis, à ce genre, une place prépondérante, et je crains que jamais pleine justice ne lui ait été rendue, en dépit de la beauté simple et robuste des trois tableaux que possède de lui le musée du Louvre. De Marne était plus jeune et son talent mieux apprécié. C'est un observateur d'une extrême finesse. Longtemps il s'était cherché. Il avait concouru pour le prix de Rome en même temps que David. Puis il avait abandonné la composition historique pour peindre de grands paysages d'un style sévère, et ce n'est que lorsqu'il introduisit des animaux dans des études de moindre dimension qu'il rencontra enfin quelque vogue. Elle durait depuis 1792. Ses longues routes, ses canaux tranquilles, ses foires et ses scènes villageoises, qu'il répétait à satiété, demeurent à nos yeux encore pleins d'un charme très doux et très singulier.

La réputation de certains artistes plus jeunes égalait et dépassait même celle des aînés. A côté de David triomphant, d'autres peintres, rompus à la discipline de Vien,

avaient exposé avec succès avant la fin du XVIIIe siècle. Les plus estimés sont Vincent, Suvée, Taillasson, Ménageot et Regnault, de qui l'école, où s'étaient formés Guérin et Robert Le Fèvre, fut, pendant un temps, aussi recherchée que l'école de David. Marguerite Gérard poursuivait, en ses scènes d'intérieur, d'une animation jolie, la tradition de Fragonard, son beau-frère et son maître, dont, ingrate dans sa prospérité, elle dédaignait les leçons anciennes depuis qu'il était misérable. Au reste, le fils du vieux peintre, Evariste Fragonard, n'affectait pas à son égard une générosité plus grande. Celui-là, malgré le dévouement avec lequel David s'était chargé d'assurer son éducation, ne prouva jamais le moindre talent, soit comme peintre, soit comme sculpteur : le Louvre possède de lui des plafonds et Versailles des tableaux d'histoire que nul autre ne supplante en parfait ridicule. Lagrenée le jeune continuait son frère. On égalerait son *Hiver*, dans la galerie d'Apollon, au *Printemps* ou à d'autres compositions aussi ennuyeuses de Callet, si la salle du XVIIIe siècle ne renfermait l'exquise effigie de jeune fille doucement accoudée que le catalogue appelle une *Mélancolie*. Lethière est l'élève de Doyen, qu'il imite et dont il outre la manière. De nouveaux paysagistes, Valenciennes, Bidauld, Taunay, Van Loo, fils de Carle, Bertin, Georges Michel, Swebach, se font connaître. Carle Vernet donne des tableaux de mœurs que font oublier les œuvres spirituelles et parfois ravissantes du lillois Boilly. Mme Vincent (née Adélaïde Labille de Vertus, veuve en premières noces du peintre Guyard), Vestier, Peyron, Fabre, Forbin, Boisselier, Meynier sont des noms qu'on cite, mais que

sont-ils au prix d'un Prud'hon, qui commença à exposer en 1791, à l'âge de trente-trois ans, pauvre et ignoré, alors chargé de famille, assailli de déboires et d'infortunes ? Que de menues besognes il dut accepter pour vivre, avant que la protection avisée de Frochot, plus tard préfet de la Seine, lui eût valu la commande de son premier tableau important, *la Vérité descendant des cieux et conduite par la Sagesse*, plafond pour la salle des gardes, à Saint-Cloud, exposé au Salon de 1799. Cependant son rival heureux, en des temps de toute puissance, l'avait distingué déjà ; il avait fait partie, sur la désignation de David, avec Fragonard, Gérard et Chaudet, de cet extraordinaire jury appelé, en 1793, à juger le concours de Rome, et dont les Goncourt narrent les étranges discussions dans leur *Histoire de la Société française pendant la Révolution*.

L'ancienne amie de la reine Marie-Antoinette, la rieuse et tendre Vigée-Lebrun, épouvantée aux premiers mouvements de la Révolution, avait fui la France. Son succès, dans les différentes cours de l'Europe, n'avait pas été inférieur à ce qu'il fut à Trianon. Partout encensée, choyée et admirée, elle enchanta tour à tour Rome, Naples, Venise, Vienne, Berlin et Pétersbourg, où elle séjournait depuis six ans, lorsque le caprice passager de revoir Paris la saisit en 1801. Elle n'y resta que peu de temps, et demeura plusieurs années en Angleterre. Mais son souvenir était vivace, et elle allait retrouver, rentrant enfin dans son pays après 1809, les triomphes d'autrefois, qui ne finirent qu'à sa mort, en 1842.

Le Salon de 1801, le premier du siècle, réunit 485 ouvrages de 268 artistes. Ces chiffres, dérisoires aujourd'hui, étaient, pour l'époque, très normaux. Autrefois les membres seuls et les agréés de l'Académie exposaient. En 1793, on avait réclamé l'admission pour tout le monde. Depuis, le nombre des œuvres et des exposants était allé en s'accroissant à chaque fois. A la première Restauration (Salon de 1814), il était, pour les artistes, de 507 et pour les ouvrages, de 1359.

Mais dès lors, de même qu'à présent, les salons étaient parfois médiocres et tous les artistes en renom n'exposaient pas avec régularité. En particulier, en 1801, l'indigence paraît excessive. La présence de deux tableaux : le *Repentir de sainte Marie l'Egyptienne*, le *Laboureur mettant la charrue dans la main de son fils*, attestent que le pauvre Greuze se survit. De Marne montre une grande route, des animaux, une *bataille de Nazareth*; Prud'hon un dessin : *Bonaparte au milieu de la paix, et suivi des muses et des arts*. Le seul tableau dont on se souvienne est de Gros : l'ardent et fiévreux *Bonaparte à Arcole*, qui est au Louvre.

C'est le début de la légende bonapartiste dans les arts plastiques. S'il y avait eu, précédemment, des portraits de l'homme fatal, du moins donnaient-ils son effigie, simplement, comme on l'eût fait de tout autre général vainqueur ou de tout autre personnage en vue. Ici Gros le représentait pour la première fois, en action, en posture de héros, authentique ou non, mais propre, par son originalité enflammée, à frapper l'imagination des foules...

Et du Premier Consul déjà, par maint endroit,
Le front de l'Empereur brisait le masque étroit.

Bonaparte, habile, soignait sa popularité. On sait qu'il n'aimait guère à poser devant les artistes. N'y avait-il pas, dans cette attitude, l'arrière préoccupation de laisser se former dans l'esprit du peuple une image toute idéale, une interprétation en quelque sorte spiritualisée et abstraite des traits de sa physionomie? On sait quel soin il mettait à l'apparence, et combien, dès qu'il en fut maître, il prit souci d'organiser la pompe de ses cortèges, l'apparat solennel du costume, de la démarche et du geste, et combien, au déclin de sa grandeur, il s'étudiait à corriger, par sa tenue, l'épaississement de son visage et de sa taille trop courte.

Ce tableau, qui représente à mi-corps le jeune général avec un drapeau à la main, emportant la position du pont d'Arcole (campagne d'Italie, 15 novembre 1796), avait été exécuté peu après l'évènement, et avait assuré au peintre la protection et l'amitié de Bonaparte.

D'étranges et de douloureuses aventures avaient retenu Gros loin de Paris. Tout d'abord nommé au grade d'inspecteur aux revues, son uniforme lui assura la facilité de suivre, mêlé à l'état-major, les mouvements de l'armée. Il fut désigné, en nivôse an V, pour faire partie de la commission qui avait charge de choisir les tableaux et objets d'art destinés à être envoyés au Louvre. C'est ainsi qu'il séjourna à Pérouse, à Bologne, à Milan ; mais les revers essuyés par les Français l'obligèrent, le 9 floréal an VII, à fuir en toute hâte. Il se réfugia à Gênes,

et resta enfermé, durant le siège terrible que Masséna y subit, jusqu'au 16 prairial (4 juin 1799) ; épuisé par la misère et par la faim, il réussit à se faire accueillir sur un navire anglais, qui le débarqua, presque agonisant, à Antibes, et ce n'est qu'au commencement de 1801, après neuf ans d'absence, à l'âge de trente ans, qu'il se trouva assez fort pour gagner Paris, où de grands succès se préparaient pour lui.

L'année suivante, il exposait le *Portrait équestre du général Bonaparte, premier Consul, passant une revue après la bataille de Marengo et distribuant des sabres d'honneur*. Des compositions du genre sentimental et mélodramatique disputaient la vogue aux tableaux bonapartistes. Gros lui-même montrait une *Sapho à Leucade*, à côté de laquelle on distinguait un *Fingal* de Girodet (qui est à Munich), un *Convoi d'Atala* de Gautherot, *Phèdre et Hippolyte* de Guérin (Louvre), un *Delille aveugle dictant ses vers* de Danloux.

L'intérêt qu'excita l'art de peindre, en cette année 1802, ne se limitait pas aux productions que rassemblait le Salon. Le gouvernement faisait exécuter de grandes décorations dont plusieurs se voient encore au palais du Louvre. Berthélemy achevait le plafond de la Rotonde de Mars, Mérimée ses peintures murales dans la salle de Phidias. Un concours s'était ouvert sur le sujet : la Paix d'Amiens ; le prix fut décerné à Chéry ; — un concours sur le sujet du Concordat, mais, seul des 72 participants, le génevois Saint-Ours obtint un accessit.

On admirait au boulevard Montmartre, pour la première fois, un panorama : c'était une vue de Paris exécutée, sous

la direction de Fulton, par Prévost, La Fontaine et Constant Bourgeois. Quelques années auparavant, en 1792, un panorama de Londres avait été montré par l'Ecossais Robert Barker, inventeur du genre, dans Leicester Square. Prévost en peignit plusieurs et acquit dans ses sortes de travaux une certaine renommée; des élèves le secondaient, et l'un d'eux, son neveu, Cochereau, qui l'a représenté (musée de Chartres) « démontrant les panoramas », mourut en mer, à l'âge de vingt-quatre ans (1817), tandis qu'il l'accompagnait vers la Palestine pour y dessiner une vue générale de Jérusalem. Le Louvre ne possède de Cochereau qu'un petit tableau, plein de promesses, d'exécution très aisée et assez lumineuse, où il montre, occupés à dessiner et à peindre d'après un modèle nommé Polonais, les élèves de l'atelier de David, et, entre autres, Dubois, Pagnest et Schnetz.

Après Prévost, le général Langlois, sous Louis-Philippe et le second Empire, perpétua cet art spécial du trompe l'œil un peu facile et enfantin. Puis vinrent, avec leurs scènes de batailles et leurs souvenirs de la guerre de 1870, de Neuville et Detaille, Poilpot, Philippoteaux, quelques autres encore, et surtout, en 1889, Gervex et Alfred Stevens, avec leur panorama de l'histoire du siècle, — toutes erreurs singulières d'artistes ou exploitations de la sottise et de la curiosité ignorante du public, qui ferme les yeux aux vraies jouissances de l'art et les recherche où elles ne sauraient se trouver.

L'exposition des *Sabines* dans l'atelier de David attirait encore les visiteurs. Un temps, le portrait équestre de *Bonaparte au Mont Saint-Bernard* y fut adjoint, puis,

devant l'unanimité des critiques, retiré bientôt. Au reste, ces sortes d'exhibitions privées n'étaient goûtées que très exceptionnellement. Regnault, de qui l'émulation était piquée par la réussite de son illustre rival, Regnault voulut aussi montrer son œuvre capitale, les *Trois Grâces*, dans son atelier, et courut à un échec complet. Ce n'est pas que ces trois figures lymphatiques et insignifiantes, groupées niaisement, dessinées et peintes de façon quelconque, telles qu'on les aperçoit maintenant au plus haut de la Salle La Caze, au Louvre, ne fussent pas estimées par les amateurs contemporains. On tenait Regnault pour l'égal de David, mais on était las de ce qu'on appelait une spéculation déshonorante, et on voulait rappeler les artistes au respect du public et de leur propre dignité.

En 1803, il n'y eut pas de salon. Cependant, des noms de peintres sont prononcés avec faveur. D'abord celui de Gros, qui obtient le prix dans le concours sur le sujet du *Combat de Nazareth*, avec une esquisse que possède le musée de Nantes. Le tableau n'a pas été exécuté. Celui de Guérin, qui, élève à l'Ecole de Rome, est décoré à l'occasion de l'amnistie accordée aux émigrés, à laquelle a contribué, déclare-t-on, le succès de son *Retour de Marcus Sextus*, exposé en 1799. Enfin, le 3 pluviôse, l'Institut réorganisé reçoit, à titre de membres dans la classe des Beaux-Arts, les peintres David, Vien, Van Spaendonck, Vincent, Regnault, Taunay, en même temps que le baron Denon et que l'archéologue Visconti.

En 1804, paraît la première lithographie française,

Mercure, par Bergeret. C'est l'ère du triomphe définitif pour les élèves de David : au Salon, on remarque les portraits de Mme Benoist, *le Prince Eugène* de Riesener, le *portrait de feu M. Bonaparte, père de S. M. l'Empereur*, par Girodet ; un *Napoléon visitant la fabrique des frères Sevenne, à Rouen*, par Isabey, et, principalement, œuvre, d'ailleurs, demeurée, en dépit du temps, chaude d'accent et glorieuse de composition, — on l'admire entre les tableaux de Gros qui figurent au Louvre : *le général en chef Bonaparte visite les pestiférés de Jaffa* (*11 mars 1799*). Un banquet que présidèrent David et Vien fut offert à l'artiste. Son camarade Girodet célébra pompeusement en vers ses louanges. Des couronnes lui furent décernées. Il connut la gloire.

Pour la dernière fois Greuze a pris part, inaperçu, au Salon. Il meurt moins d'une année plus tard. D'autres artistes y voyaient confirmer leur réputation récente : Le Fèvre, Drolling, Mlle Constance Mayer qui allait connaître Prud'hon, Paul-Emile Peyron, dont le *Paul Emile, vainqueur de Persée*, avait été commandé comme prix d'encouragement, Boilly, de qui l'*Arrivée d'une Diligence dans la cour des messageries* (Louvre) est un des plus précieux et des plus exquis documents sur l'aspect et les coutumes de Paris à cette époque, et de qui un autre tableau charmant (il en exposait six), *Houdon dans son atelier*, obtint une médaille d'or. Comme toujours, les paysagistes étaient nombreux, et Bidauld, Taunay, Valenciennes, De Marne, Bertin, remarqués entre les autres.

Aux deux Salons suivants, les caractères de la peinture exposée ne se modifient guère, mais s'accentuent. Le por-

trait bourgeois est cultivé spécialement par Riesener et cette Mme Marie Guilhelmine Benoist (née Laville-Leroux) connue parce que le Louvre conserve d'elle la figure à mi-corps d'une négresse, et surtout parce qu'elle avait été l'Emilie à qui Demoustier adressa ses fameuses *Lettres sur la Mythologie*.

Le goût du paysage historique composé, la recherche dans l'architecture des ruines, le souci d'élever les esprits par la contemplation de spectacles réputés grandioses ou touchants, détournent les peintres de l'observation sincère de la nature ; tout reste, dans leurs tableaux, conventionnel ; ils les établissent selon des règles d'école et des préjugés soutenus. L'importance du sujet prime la qualité de la peinture. Aussi la plupart des artistes sont-ils en quête d'une manière sobre, point déplaisante à l'œil et uniforme ; ils emplissent d'une teinte étalée exactement, ni trop chantante ni trop contrastée, l'espace libre des contours, signalent par un jeu froid et discret des ombres et d'une lumière un peu neutre les accidents du modelé, et se complaisent sans défaillance dans leur rôle d'anecdotiers tour à tour familiers et mélodramatiques. Surtout, ainsi qu'à la fin du XVIIIe siècle et ainsi que durant la Révolution, ils servent avec docilité des desseins nativement étrangers à leur art. Greuze avait donné d'exemplaires spectacles destinés à réveiller le sentiment d'une moralité moyenne ; David, Doyen et Lethière exaltèrent les mœurs républicaines et la haine du tyran. A présent on flattait le public par les spectacles de la gloire militaire, on l'accoutumait à supporter, pour leurs dehors exaltants, l'oppression et la honte de l'Empire.

Ce qui démontre magnifiquement l'importance attachée par Napoléon à son exaltation par les peintres, c'est la singulière mésaventure advenue, par sa volonté, à Gros, son protégé et son ami. Dans l'esquisse primée de la bataille de Nazareth, selon les nécessités du sujet, il avait attribué le rôle prépondérant à Junot. Sans dissimuler sa jalousie, que ce seul fait avait mise en éveil, Napoléon exigea que le tableau fût diminué de moitié, et Gros renonça à le peindre. En 1806, il expose une *bataille d'Aboukir* que Murat lui a commandée pour sa propre glorification ; en 1808 il achève une de ses principales œuvres (qui est au Louvre) : *Napoléon visite le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807) avant de passer la revue des troupes.* Gérard, dont plusieurs portraits avaient établi la renommée en 1800, expose, en même temps, une *bataille d'Austerlitz*, pour l'Empereur. Cependant, David, qui s'est abstenu des salons pendant treize ans, y montre l'*Enlèvement des Sabines*. Prud'hon y connaît enfin son premier succès avec l'importante commande qui lui a été faite pour la Cour criminelle du Palais de Justice (où elle figura jusqu'à la Restauration qui la remplaça par un Christ en croix) : *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*. Enfin, Boilly, indifférent aux événements politiques et aux hautes spéculations morales, y représente *une leçon de billard* et, dans toute sa vérité mouvementée dont une grâce d'apprêt cache mal la navrante misère, *le départ de Paris des conscrits de 1807*, qui se voit aujourd'hui au musée Carnavalet.

« Le Salon », assure Landon, peintre banal et critique intéressant, « le Salon n'avait jamais été aussi riche ni

aussi bien ordonné, et l'école vivante ne s'était point encore montrée avec cet éclat d'autant plus glorieux qu'il rejaillit sur un plus grand nombre d'artistes.

Le catalogue de l'exposition de 1808 contient huit cent soixante-quatre numéros.

La classe des portraits est la plus considérable ; viennent ensuite les paysages et les tableaux de genre ; la classe des tableaux d'histoire, la moins nombreuse des trois, est cependant la plus apparente, à cause de la dimension des objets dont elle se compose. »

Landon apprécie les différents tableaux dont est signalée la présence, cite avec faveur l'esquisse mouvementée de Meynier : *les Soldats du 76ᵉ de ligne, retrouvant leurs drapeaux dans l'arsenal d'Inspruck, les reçoivent des mains du maréchal Ney, commandant le 6ᵉ corps de la Grande Armée* (depuis au musée d'Alençon) ; les *Trois Ages* de Gérard, les *Saisons*, l'*Atala au Tombeau* de Girodet ; *Léda, Hélène et Pollux* (Louvre), par Landon lui-même, le *champ de bataille d'Eylau* et le *portrait en pied du général Lassalle*, par Gros ; *S. M. l'Empereur pardonnant aux révoltés du Caire*, par Guérin, le *Jugement de Paris*, de Fabre ; une *Nymphe au bain*, de Mallet, de qui il compare la manière à celle de Fragonard : « l'un a plus de feu, l'autre plus de naturel ; le coloris de Fragonard est parfois outré, etc... »

Au sujet de Prud'hon il porte des jugements que l'opinion de la postérité ratifie. *La Justice et la Vengeance divine* est « d'une originalité de style, de coloris et d'effet, qui le place au rang des tableaux les plus marquants de notre école ». Et, dans *Psyché exposée sur un rocher*, est

enlevée par les Zéphirs, qui la transportent dans la demeure de l'Amour, il signale « ces contours aimables et gracieux, que l'on croirait mobiles parce qu'ils sont indécis ».

Chez Girodet (*S. M. l'Empereur recevant les clefs de Vienne.* musée de Versailles), il note « le sévère observateur des convenances » qui « a préféré conserver à ses principaux personnages le calme et la dignité qui distinguent les hommes élevés par leur rang ou par l'importance de leurs fonctions » ; il ajoute : « M. Girodet a mis tous ses soins à l'ordonnance de sa composition, à la correction du dessin, et à la précision des détails, dont l'exécution ne laisse rien à désirer. L'ouvrage est si parfait sous ce rapport, que si l'on osait y chercher un défaut, c'est dans cette perfection même qu'on voudrait le trouver. Tout y est traité avec une extrême et égale attention, et les accessoires sont rendus avec la même finesse que les objets principaux. »

Enfin, si, sans retenue et sans restriction, il admire *le Sacre*, du moins devant *les Sabines* il risque le passage suivant : « Il n'y a pas à rechercher ce qu'on appelle, en termes de l'art, clair obscur, effet, harmonie : ou cette partie de la peinture n'est pas familière à M. David, ou il n'a pas jugé à propos de s'en occuper ; il a pu croire qu'une scène vive et pathétique ne requérait pas impérieusement ces moyens secondaires de l'art, et qu'un peintre ne doit les employer qu'avec beaucoup de discrétion dans les sujets d'un grand caractère, pour ne point en affaiblir l'expression.

Mais la vérité de la couleur n'est pas une beauté de

convention, elle est nécessaire : et le coloris des *Sabines* manque de chaleur, de ressort et de variété ».

Voilà, en somme, discrètement présentés, les reproches précis que depuis on s'est cru en droit d'adresser à David et à son école. S'il a porté ses soins à la rectitude du dessin, à la vérité des attitudes et à la sobriété du geste, il a méprisé comme des ornements secondaires et futiles l'éclat et le charme de la couleur, de qui proviennent la vie dans l'art et les effets les plus considérables de l'expression.

Mais aussi la froideur de David devant les scènes que son pinceau évoque est ce qui déconcerte le plus chez lui. Ce qu'il en représente sent toujours l'apprêt et l'étude, la pose dans l'atelier, l'artificiel dans le groupement et le fixé des attitudes. Aussi le plus beau de ses tableaux dans ce genre, le seul pleinement beau, sans restriction, est en effet une scène apprêtée, théâtrale, dans un décor de pompe officielle et somptueuse, le premier des quatre grands tableaux qu'il avait été chargé d'exécuter en sa qualité de premier peintre de l'Empereur depuis le 18 déc. 1804 : *le Sacre de Napoléon Ier par le pape Pie VII à Notre-Dame de Paris*. Il se révèle là grand décorateur, habile metteur en scène. C'est de cette sorte de peinture, qui magnifie les fastes officiels, l'œuvre capitale, et, plus tard même elle ne sera jamais égalée dans sa magnificence à la fois pompeuse et si simple.

David, avec une habileté très réfléchie, parvient à ingénieusement grouper les différentes parties d'un tableau ; ou, comme déjà s'exprimait sur son compte Diderot, « il montre de la grande manière dans la conduite de ses

ouvrages. » Seulement il se défie de la passion et appréhende la liberté du geste. Il confronte, avec trop de minutie, ce qu'il imagine à ce que lui laissent apparaître les modèles qu'il fait poser. Ceux-ci, dociles, assouplissent leurs muscles, inclinent leur torse, lèvent la tête, tendent le bras ; ils fournissent tout au plus une indication, ils interprètent comme on traduit un texte de poète ; ils restent en deçà de la réalisation nécessaire, et c'est tout le surplus, qui compte seul, que précisément David, par scrupule, s'interdit. Aussi, dans le tableau du *Sacre*, se trouve-t-il, par exception, servi à souhait. Il n'a à se soucier, là, que de représenter au naturel des gens dont une sorte de pose spéciale, analogue à la pose d'atelier, est précisément l'unique occupation ; il n'a pas même à se les représenter, à se les imaginer d'après une copie approximative que des modèles professionnels lui pourraient suggérer ; les personnages même qu'il doit représenter posent pour lui. C'est un ensemble de portraits véritables qu'il peint, dans un moment solennel, où tous les mouvements ont été réglés comme au théâtre ; la passion n'a rien à y voir ; c'est une lente et précise figuration d'opéra officiel qu'il fixe avec exactitude sur sa toile. Il compose, véridique témoin, un document d'histoire. Personnages, décor, lumière, attitudes, couleurs, costumes, accessoires de parade, rien n'a été laissé à son choix. Il a tout reproduit, il n'a rien inventé, — et cette œuvre est une des plus admirables, sinon des plus chaudes, dont puisse s'enorgueillir l'art français.

Que l'on compare, si l'on veut, *le Sacre* au tableau, conservé à Versailles, où il lui avait été commandé,

toujours comme premier peintre de Napoléon, de commémorer *le Serment de l'Armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles au Champ de Mars, le 5 décembre 1804*. Tout ce qui est à la gauche de ce tableau, l'Empereur debout et les hauts dignitaires qui l'environnent, leurs attitudes diverses, puis la décoration du Champ de Mars et le paysage, partout aussi le choix et la composition des costumes et des uniformes, porte le cachet d'une ressemblance fidèle. Mais quelque chose offusque : les soldats qui accourent incliner les aigles devant le maître ont une pose qui représente des hommes qui courent, on ne les sent pas, on ne les voit pas courir. Une jambe lancée en arrière, l'autre posée sur l'extrême pointe de la semelle, le corps penché et arqué, le visage tourné vers l'Empereur, on a l'impression qu'ils n'ont pu se tenir ainsi en équilibre sans être soutenus par des supports et immobiles dans l'atelier.

Des quatre vastes compositions commandées par l'Empereur à son peintre en titre, David n'acheva que *le Sacre* qui est maintenant au Louvre, et la *distribution des Aigles*, qui est à Versailles. L'*Entrée de Napoléon à l'hôtel-de-ville* et l'*Intronisation* ne furent jamais exécutées.

Le premier, le plus important de ces tableaux, fut peint de 1805 à 1808, dans l'ancienne chapelle du collège de Cluny, que le gouvernement avait mise à la disposition de l'artiste. Napoléon, en grand appareil, accompagné de sa Cour, vint le visiter, le 4 janvier 1808, et durant plusieurs heures admira avec la plus grande chaleur. Cette démarche, à pareille époque, eut suffi à provoquer un enthousiasme général. Mais des approbations unanimes

et sincères saluèrent l'œuvre, dès qu'on la vit dans le grand salon du Musée du Louvre, avant même l'ouverture du Salon. Elle y figura avec un portrait de l'Empereur en habits impériaux peint pour le roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte. Boilly, enthousiasmé, peint « le tableau du Sacre exposé aux regards du public dans le grand salon du Louvre », mais la suite des événements le dissuade de le montrer à personne avant 1826, David étant mort.

Lorsque, en effet, ont paru *les Aigles*, en 1810, elles furent déjà moins favorablement accueillies. Il se fit contre elles un déchaînement de critiques, quelques-unes justifiées, mais la plupart dictées par un parti pris de dénigrement et de basse vengeance.

Contre la dictature de David, une réaction commençait. Elle ne rencontrait, il est vrai, pour s'alimenter encore que la haine sourde et la rancune que lui gardaient les membres de l'ancienne Académie Royale et les plus dépités de ses rivaux. Ils exultent, lorsque, en 1806, Napoléon, dont il était devenu le peintre attitré, trouve mauvais le portrait impérial destiné au tribunal de Gênes et fait défense qu'il soit livré. Comme le bruit courait que David se faisait seconder et même suppléer, dans les besognes de commande, par ses élèves, il se venge de sa mésaventure par le mot qu'il se plaît à jeter tout haut, en séance de l'Académie, à Regnault que le monde tenait pour son émule : « Eh bien, Regnault, s'écria-t-il, l'Empereur n'est pas satisfait de nos portraits. Cela tient à ce que je n'ai pas peint le mien, comme on le dit, et que tu as peint le tien, toi ! »

La situation de David n'avait pas été ébranlée par cet échec ; il était toujours au comble de la faveur, de la renommée et de la puissance. Pourtant, en 1809, tandis qu'il appuyait la candidature de ses élèves, Gros et Gérard, au fauteuil académique laissé vacant par la mort de Vien, tandis que Guérin et Prud'hon le postulaient également, on l'attribua à Ménageot, que, en sa qualité de membre de l'ancienne Académie, supprimée, grâce à lui, en 1793, il regardait comme un adversaire, comme un ennemi. Exclu de la commission de réforme de l'Ecole des Beaux-Arts, il résolut de raffermir sa situation chancelante, en demandant la place de directeur de l'enseignement public à l'Ecole de Peinture et de Sculpture. Elle lui fut refusée.

Une déconvenue plus pénible l'attendait la même année. Le jury institué pour décerner un grand prix décennal de peinture au meilleur tableau d'histoire ou au meilleur tableau « représentant un sujet honorable pour le caractère national », signale, dans son rapport, les principales œuvres qu'il tient pour remarquables ; il s'en fait, le 25 août, une exposition publique. La première catégorie comprenait les *Sabines*, par Louis David ; *la Consternation de la famille de Priam*, par Garnier ; *les Trois Ages*, par Gérard ; *la Scène du Déluge* et *Atala au tombeau*, par Girodet ; *Marcus Sextus*, *Phèdre et Hippolyte*, par Guérin ; *les Remords d'Oreste*, par Hennequin ; *Télémaque dans l'île de Calypso*, par Meynier ; *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*, par Prud'hon ; deux plafonds allégoriques du Louvre, par Berthélemy.

La seconde catégorie renfermait principalement des sujets exaltant les actes et les victoires de l'Empereur : *le Sacre* de David ; trois vastes compositions de Gros : *les pestiférés de Jaffa, la bataille d'Eylau, la bataille d'Aboukir* ; puis : *S. M. l'Empereur recevant les clefs de Vienne*, par Girodet ; *S. M. l'Empereur pardonnant aux révoltés du Caire ; S. M. l'Empereur saluant les blessés ennemis*, par Debret ; *S. M. l'Empereur adressant une allocution à ses troupes*, par Gautherot, et des œuvres de Meynier, Thévenin et Carle Vernet.

Le grand prix n'est pas décerné à David, contrairement à l'attente générale. Même le rapporteur prend un malin plaisir à déprécier la valeur de son enseignement. Cependant, un de ses élèves est couronné : Girodet. Si David éprouve une amertume secrète et une déception à ne pas retrouver le succès sans précédent qu'obtinrent les *Sabines* lorsqu'elles furent exposées en son atelier, de l'an VIII à l'an XIII et encore au Salon de 1808, du moins c'est son école, son enseignement qui triomphent. Girodet, d'entre les élèves de David, est à coup sûr le plus exact, le plus docile. *La scène du Déluge* excitait une admiration prodigieuse, absolue. On y découvrait un charme véritable dans l'ordonnance et la conduite du tableau, une vérité tragique dans l'expression, une sûreté du dessin et une fraîcheur du coloris que nous aurions quelque peine à y reconnaître aujourd'hui. La décision qui nous étonne était d'une scrupuleuse sincérité et correspondait aux préférences véritables du public éclairé. Girodet rencontra toute sa vie une égale faveur. C'était un artiste de goût fort délicat, un lettré averti. Il exécuta des séries de des

sins destinés à illustrer les œuvres de Sapho, de Bion, de Moschus, d'Anacréon, de Virgile, de Racine et d'Ossian. Il composa des vers, un poème sur la peinture, traduisit ou imita des poètes de la Grèce. On le prisait et le considérait fort.

Au surplus, peut-être y avait-il aussi quelque surcroît de satisfaction à placer un disciple de David avant lui. On avait saisi avec empressement cette occasion de le mortifier.

Du reste, c'est par omission surtout qu'on tentait, sans plus, de porter atteinte à sa vanité. On sentait qu'il était le plus grand nom du moment, et on se fût difficilement avisé de l'attaquer de front. Seulement, l'homme, autoritaire, dur et puissant, gênait. On n'était pas fâché de le lui faire sentir.

Si on visite, au Louvre, les salles où sont dispersées les œuvres de David, si on se souvient du tragique et splendidement sinistre *Marat assassiné* du musée de Bruxelles (celui de Versailles n'est qu'une copie, exécutée sous les yeux du maître), il domine de très haut ses contemporains et ses disciples, à l'exception de Prud'hon et de Gros. La réaction, conduite et achevée par lui, n'a pas été entièrement inutile et inféconde. Tout d'abord elle n'est chez lui qu'un mode spontané de s'exprimer, et si l'on peut discuter le droit d'imposer à ses élèves, à ses contemporains, une conception personnelle, qu'on s'est formée, des moyens et du but de l'art, du moins est-il certain que sa manière réfléchie, volontaire, sobre et parfois puissante, fut, en principe, aussi légitime que toute autre. Au reste, un hommage unanime reconnaît en Da-

vid un admirable portraitiste. Ce qu'on admet moins volontiers chez lui, c'est la composition des grandes scènes légendaires ou historiques, et, surtout l'âpreté sévère de son enseignement. Etait-ce vraiment la peine de s'insurger contre la routine académique, son autorité étroite et malfaisante, ses petites pratiques égoïstes et orgueilleuses pour simplement en arriver à substituer à une convention une autre convention, non moins mesquine, non moins vaine, et beaucoup plus malfaisante? La qualité dominante de David est, dans la vie, un acharnement exact à vaincre par ses idées, quelles qu'elles fussent, et à les imposer. Par là il compromit peut-être la part certaine de vérité qu'il venait révéler. A n'admettre jamais de contradiction, il fit de ce qui était simple et salutaire une doctrine guindée, rigide et froide, incapable de rien comprendre et de rien accueillir du dehors, impropre à évoluer. Lui-même, peut-être, s'y trouvait à l'aise, mais parce qu'en cette doctrine se formulaient nécessairement les exigences et les tendances de son propre talent. La cohue de ses disciples, satisfaite de s'être affublée de la défroque du maître, ne s'y soupçonnait pas grotesque et misérable comme elle fut, avec ses faux airs de grandeur et dans l'encombrement fastidieux de ses prétentions autoritaires et exclusives.

Nul n'aura de talent, hors nous et nos amis,

c'est, après David aussi bien qu'avant lui, la secrète devise des Instituts, la maxime qui entrave tout effort généreux, qui brise les originalités et rejette dans l'infortune et la souffrance tout pur génie ingénu, s'il mécon-

naît la règle et tente de se passer de l'appareil vieilli des formules consacrées pour s'exprimer librement ainsi qu'il a senti.

Le plus ancien tableau de Louis David est conservé au Musée du Louvre. *Le combat de Minerve contre Mars* lui valut, en 1771 — il avait alors 23 ans, — le second prix de peinture au concours de l'Académie. A en croire une anecdote souvent répétée, le premier prix lui aurait été tout d'abord destiné, lorsque Vien, son maître, survenu, surpris et mécontent que David eût pris part au concours sans son assentiment, se serait opposé à ce qu'on lui décernât la plus haute récompense. Il y avait peut-être à cette attitude de Vien, si elle s'est produite, des motifs différents. L'enseignement instauré par le maître, qui contrarie toutes les habitudes des peintres à la mode par un retour vers la science plus austère de Nicolas Poussin et par l'étude des Bolonais, n'est guère sensible dans ce tableau. Tout au plus l'apercevrait-on dans le soin avec lequel est marquée la musculature du dieu Mars gisant à terre, blessé par une flèche. L'ensemble de la composition, le mouvement des figures, leur gracilité pleine d'aisance un peu conventionnelle, l'éclat même d'une couleur fraîche et riante, l'apparence aimablement fleurie d'un paysage où la déesse guerrière s'avance d'un pas, on dirait, de danse, et où, étendue sur les nuages, Vénus languit dans une tendresse affligée, tout donne à croire que le jeune peintre s'est souvenu d'être le petit-neveu de François Boucher, pour lequel, au reste, toute sa vie, en dépit des railleries de son école, il ne cessa de professer la plus haute estime.

De son séjour à Rome, il rapporte, au Salon de 1781, *Bélisaire demandant l'aumône* (une réplique, conservée au Louvre, fut, en réalité, peinte, avec un petit nombre de changements, sous sa direction, par ses élèves Fabre et Girodet), et obtient un grand succès. Diderot le remarque et le juge presque prophétiquement, avec la plus clairvoyante sagacité : « Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage. Il a de l'âme ; ses têtes ont de l'expression sans affectation ; ses attitudes sont nobles et naturelles ; il dessine ; il sait jeter une draperie et faire de beaux plis ; sa couleur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de raideur dans ses chairs ; ses muscles n'ont point assez de flexibilité dans quelques endroits ».

L'appréciation de Diderot sur le talent nouveau de David peut se répercuter, à peu près intacte, sur la plupart des compositions qu'il a faites aussi bien à l'époque impériale qu'aux temps révolutionnaires. Elle s'applique merveilleusement, en tous cas, parmi les tableaux du Louvre, au *Serment des Horaces* qui date de 1784, aux *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (1789), aux *Sabines* (1799), au *Léonidas aux Thermopyles* (1814), sa dernière grande composition. Même, dans ces derniers exemples, la sécheresse de sa manière, la qualité un peu neutre de sa couleur n'est plus contrebalancée par aucun agrément, tandis que, dans les premiers, il se plaît encore à envelopper les groupes féminins qui occupent une partie de ses tableaux (cela est frappant dans les *Horaces* et dans le *Brutus*) de quelque chose de ce brillant et de cette grâce qu'il avait hérités

des peintres du XVIIIe siècle, et qu'on retrouve, plus précis et plus frais, dans *Les amours de Pâris et d'Hélène*.

Ici, David n'a pas été préoccupé de rendre sensible une haute doctrine de civisme ou d'héroïsme patriotique. Il est simple et sensible. Il se livre à son émotion. Dans un décor choisi, Pâris, tenant la lyre appuyée sur sa cuisse, est assis, le corps nu, et tourne vers Hélène penchée et qu'il tient par le bras, ses beaux yeux clairs et fervents. La jeune femme, songeuse, est debout, dans une pose délicatement modeste et, à la fois, voluptueuse. Cela est charmant, tout revêtu de couleurs sobres et claires. Malgré tout, on sent que quelque chose manque encore. Il y a peut-être, en dépit de la grâce de la mise en scène, trop de minutieuse exactitude dans l'agencement du décor, il y a surtout trop de froideur, un air compassé à rendre une scène de volupté, une absence certaine de sensualité chez le peintre. Son cerveau, semble-t-il, fut séduit par le charme d'une image, il la représente, mais elle n'a pas possédé ses muscles, enflammé ses chairs, il a dû faire poser d'exquis mais d'indifférents modèles dont il a copié les attitudes apprises sans avoir pu surprendre ni avoir recherché la fougue d'un mouvement spontané.

Que l'on compare à *La Malédiction paternelle* de Greuze qui se trouve au Louvre, dans la salle française du XVIIIe siècle, ou à *Sévère et Caracalla*, l'esquisse, placée tout auprès, du *Serment des Horaces* ou *Pâris et Hélène*, on sera vite persuadé (ce qui saute aux yeux) combien, si l'on tient compte du changement de point de vue moral, est grande la parenté de l'art de Greuze avec celui de David.

Les artistes du début du XIXe siècle, spécialement David et les élèves de David, excellent dans le portrait. Ils le font, il est vrai, souvent officiel et froid, mais il n'en demeure pas moins décoratif et certain par la ressemblance. Les peintres de l'époque précédente, qui en ont laissé de parfaits, y apportaient volontiers plus de fantaisie et de caprice.

Les qualités par qui sont ennuyeuses, en général, et déclamatoires tout au moins ses compositions, le servent, au contraire, à merveille dans le portrait. De récentes expositions nous ont montré, après son exact, sévère et élégant Robespierre et son Marat terrible, une exquise effigie de Mme Vigée-Lebrun (musée de Rouen). Elle est assise devant son chevalet et peint une tête d'enfant. David, en copiant ce qu'elle pouvait faire, a eu soin de supprimer tous les petits agréments mièvres dont son charme se composait ; il promulgue là, et établit, comme en l'arrangement néo-grec de la robe, des longs châles multicolores à plis roides, et de l'ameublement, son haut goût de l'abstraction dépourvue de caprice et de tout lyrisme héroïque.

Il y avait, de lui encore, à la Centennale de 1900, un net, clair portrait de femme fraîche, cheveux qui grisonnent sous le bonnet enrubanné, les yeux ouverts, le visage vif. Etrange décision d'un pinceau sobre, léger, où il traite si sûrement les chairs et les étoffes : cette mante transparente d'un tissu noir à pois, cette robe de clarté d'or, le linon qui s'entr'ouvre sur la gorge, refuge de lumière.

Au Louvre, le double portrait de M. et Mme Mongez

n'a pas grand intérêt. Mais, par contre, quelle pénétration et quelle sûreté en l'effigie que trace David de lui-même dans sa jeunesse, le teint un peu fatigué, les yeux décidés et clairs de toute sa volonté. Dès le début, la netteté de son dessin fut hautement remarquable. Quand il apparaît sec, rigide, c'est par mépris des futiles ornements, par une manière de scrupuleuse pudeur. Une puissance réelle d'évocation simple résulte de cette assiduité dont on sent qu'il a scruté le visage de ses modèles.

Tout le monde connaît et admire son portrait du pape Pie VII, et la grâce délicate de son portrait de Mme Récamier, où elle est représentée en longue robe blanche, à demi-étendue sur un sofa à l'antique. Qu'on regarde aussi les portraits de son beau-père, M. Pécoul, entrepreneur des bâtiments du roi Louis XV (peint dès 1783), et de Mme Pécoul, ces deux visages de vieillards aux cheveux poudrés, qui respirent tant de bonhomie facile et joyeuse; de son beau-frère, Sériziat, net et précis, ouvert et vivant, et surtout de Mme Sériziat avec son enfant, qui est peut-être le plus frais, le plus élégant, le plus charmant de tous! Ces deux derniers ont été exécutés par David dans le court intervalle de liberté dont il jouit entre ses deux détentions durant la réaction thermidorienne. Rien ne s'y traduit de chagrin ou d'incertain, pas d'angoisse ni de tremblement dans la main. Son œil voit juste avec sérénité, son dessin, ni plus ému ni moins correct, traduit avec le même charme l'aspect profondément révélateur des visages les plus sains et les plus doux du monde.. Ainsi, en pleine tourmente révolution-

naire, a-t-il peint aussi le portrait de Lavoisier avec sa femme, le portrait vivant, parlant, de Mme d'Orvilliers, et celui de Mme de Verninac, sœur d'Eugène Delacroix. A la fin de sa vie, en Belgique, il peignait encore ce prodigieux groupe, connu sous le nom de : *Les Trois dames de Gand*, qui est miracle de pénétration froide et de puissance réfléchie.

2. — LES RIVAUX ET LES ÉLÈVES DE DAVID

L'influence despotique de Louis David s'est exercée sans contradiction, pendant vingt ans, sur tous les peintres plus jeunes que lui. Même ceux qui ne furent jamais ses élèves, par exemple Guérin, la subissent. L'art forme une institution d'Etat ; l'Empereur en est le maître absolu, comme de tous les autres départements de la pensée publique, et Louis David n'est que son ministre agissant et responsable. Aussi s'empresse-t-on autour de lui, et la liste des disciples qui ont passé par son atelier tient plusieurs pages dans le monument de fervente piété élevé à la gloire de son aïeul par M. J.-L. David. Voici le relevé des noms principaux : Mme Benoist, Bergeret, Cochereau, Couder, David d'Angers, Debret, Drolling, Drouais, Dubufe, Duval le Camus, Fabre, Evariste Fragonard, Gérard, Girodet, Granet, Granger, Gros, Gudin, Hesse, Ingres, Isabey, Michallon, Mme Mongez, Muller, Pagnest, Ponce Camus, Prévost, Abel de Pujol, Riésener, Léopold Robert, Roques (de Toulouse), Rouget, Rude, Mme Rude, Schnetz, Serangeli, Wicar.

Le renouveau de l'école de sculpture est issu de son enseignement. On sait que, après le retour des Bourbon, Rude, qui l'aimait filialement, préféra au séjour de Rome le séjour de Bruxelles, uniquement parce que c'est là que David, banni de France, s'était établi. Gros, qui semble, par un goût audacieux du mouvement et la recherche d'une coloration plus violente, devoir échapper mieux qu'un autre à son empire, l'entoure de prévenances et de soins respectueux, le visite dans son exil, et c'est à lui que David, en partant, confie sans crainte ses élèves et remet, de préférence à tous, la direction de son atelier.

En Belgique, son influence ne fut pas moindre. De lui, y proviennent, avec Navez, Stapleaux, Odevaere, les premiers essais de renaissance picturale. Ruxthiel, statuaire, y est aussi son disciple, ainsi que le peintre de mœurs Madou, qu'on peut rapprocher par certains côtés, malgré moins de finesse et de charme pénétrant, du français Drolling ou même parfois de Boilly.

Les paysagistes se dérobent seuls à sa domination, sans doute parce que David lui-même apprécie peu leur spécialité. Il ne semble guère avoir attaché qu'une attention distraite à ce genre; même en temps qu'accessoire, il tient bien peu de place dans ses portraits (la maison, la terrasse vues à travers la vitre fêlée dans le *Portrait de Mlle. Charlotte du Val d'Ognes*; les montagnes en décor de théâtre dans le *Passage du Saint-Bernard*), et guère plus dans ses compositions (les fabriques dans *Les Sabines*, les rochers conventionnels, le péristyle du temple, l'arbre académique dans le *Léonidas*, la ligne de peupliers évasifs dans la *Distribution des Aigles*). Sa recher-

che de l'exactitude sèche était choquée par l'aspect de ce qui se meut et change au souffle de l'air, au caprice de la lumière et des saisons.

Prud'hon s'émut-il jamais de la suprématie de son rival? Il paraît ne s'en être pas préoccupé. D'ailleurs, il ne vivait que pour son art et ne prétendait à rien qu'à bien apprendre et à pratiquer en conscience son métier. La vie lui fut souvent amère et l'éprouva de tout l'assaut des douleurs intimes. Il était le treizième enfant d'un maçon de Cluny, nommé Christ Prud'hon. Les moines de l'abbaye remarquèrent de bonne heure l'intelligence de leur élève qui s'arrêtait, joliment ému, à la vue des tableaux pendus aux murailles. Ils parlèrent de lui à leur évêque qui voulut le voir, s'intéressa à lui, et l'adressa à Devosge, professeur-directeur de l'école de peinture de Dijon. Il avait alors seize ans. Trois ans plus tard, il se mariait, et son mariage devint la source de tous ses déboires et de tous ses chagrins. Sa femme, acariâtre, ne comprenait rien à ce qu'il entreprenait, blessait, ignorante ou consciente, sa fierté, et ne craignait pas de l'abreuver des pires souffrances. Après avoir passé à Rome sept années, comme boursier-lauréat des Etats de Bourgogne, il revient, rapportant une copie du plafond de P. de Cortone au palais Barberini, ébloui d'admiration pour Raphaël, Andrea del Sarto, Léonard de Vinci, et surtout pour le Corrège, qui fut son vrai maître. Il s'établit, en 1789, à l'âge de 31 ans, à Paris. Ignoré, pauvre, accablé par ses obligations de famille, il trouve de l'ouvrage ; il dessine des vignettes, des adresses de marchands, des têtes de lettres, parfois des portraits au pas-

tel et en miniature. En 1794, il passe à Rigny, dans la Franche-Comté, où il exécute de nombreux portraits. Didot aîné lui commande les illustrations de *Daphnis et Chloé*, Frochot le connaît et désormais le protège et le retire de la misère.

Des travaux plus dignes de son talent lui sont alors attribués. Un prix d'encouragement lui est donné pour son dessin : *La Vérité descendant des cieux et conduite par la Sagesse* ; il obtient un logement au Louvre, et y commence pour la salle des gardes de Saint-Cloud un plafond qu'un incendie endommagea plus tard, lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, et qui fut transporté au Louvre.

Il connut alors quelques années sinon heureuses, du moins plus paisibles. La vie matérielle lui était assurée. Sa réputation se confirmait. Il donnait des leçons de peinture à l'Impératrice. Plus tard, il entra à l'Institut.

Cependant, comme élève il avait accueilli, en 1803, Mlle Constance Mayer ; bientôt avec elle il vécut dans une communion parfaite de sentiments et d'idées. Mais lorsque les locaux de la Sorbonne, prêtés à des artistes, leur furent repris par le Gouvernement, elle s'imagina, dans un accès de mélancolie maladive, que cette mesure ne frappait que son maître seul, en raison de l'irrégularité de leur liaison, et elle se suicida, soudain, le 26 mai 1821. Prud'hon, hébété, désemparé, incapable de se ressaisir désormais, le cœur brisé, l'espérance morte, chercha en vain dans le travail à se consoler. Rien ne l'arrachait à ses chers souvenirs. Il tomba malade, et, moins de deux ans après, il mourut, le 16 février 1823.

Si son art merveilleux, fait de délicates oppositions, n'a influé que très indirectement, c'est que jamais Prud'hon ne prit l'attitude pédantesque et autoritaire de la plupart des maîtres en renom. Il fit son métier, avec simplicité, presque obscur, ne désirant aucun succès tapageur. Il n'imposa rien, il proposa des chefs-d'œuvre, et subit sa vie résignée, douloureuse, à l'écart. Néanmoins, sa manière s'est propagée à son insu, non tant par l'imitation studieuse et souvent maladroite de Mlle Mayer, que par l'enseignement précieux dont elle portait en soi une énergie occulte. Est-il permis de douter, — si l'on étudie, dans la salle des Sept Cheminées, après le grand *Christ en croix* ou *L'Enlèvement de Psyché*, *Le Radeau de la Méduse*, où, sans tenir compte du mouvementé de la composition, les tons, sobres, dépourvus d'éclat et même de chaleur vraie, s'opposent comme par des contrastes sans cesse répétés du blanc au noir, — que Géricault ait compris et adopté quelque chose des effets prud'honiens ? Et Géricault les a transmis à Delacroix de qui, transformés, sans doute, adaptés à de plus récentes recherches, les tient, en fin de compte, toute l'école moderne.

De son temps Prud'hon n'en fut pas moins un isolé, « à l'écart de l'art discipliné », dit excellemment — comme tout ce qu'il a dit au sujet des peintres — M. Gustave Geffroy — « à l'écart de l'art discipliné, des cadres méthodiques, où David exerçait son autorité ». Sa conception de l'esthétique ne la bouleversa pas. Il admit le traditionnel, du moins dans le choix des sujets. Il ne reculait pas devant l'allégorie, il en usa assez volontiers. Quant au sentiment qu'il y sut exprimer, les conventions

d'atelier, les dogmes en honneur n'agissaient point sur son œil ni sur sa main. Une formule acceptée ne remplaçait pas pour lui la sensation ni l'observation de la nature. Il sut rester ingénu même à la Cour, dans un siècle de contrainte officielle.

Notre goût actuel, lassé de fadaises prétentieuses et d'inutiles redites sans charme et sans saveur, ne nous porte guère à accepter les compositions mythologiques simplement faites pour être gracieuses et pour ravir les yeux. Qu'on s'arrête devant la *Psyché* de Prud'hon, qu'on la regarde, un instant, et bientôt la beauté fragile et puissante de cette figure un peu molle, très chastement sensuelle, triomphera des préjugés. C'est qu'il y a dans l'ensemble de ce tableau une harmonie émouvante et silencieuse. Est-ce le corps souple et la chair qui vit pénétrée de tremblante lumière, la pureté du visage endormi et confiant dans un rêve de plus candide amour, la souplesse de la pose où les membres se sont alanguis, soulevés par les zéphyrs comme par un souffle souriant de l'espace amoureux, et la chevelure et la draperie qui enveloppe Psyché en ondulant selon les formes de son corps ? Ce qui opère, c'est la puissance de poésie, le lyrisme de l'imagination, la fidélité fervente avec laquelle le peintre a porté sur la toile l'image née en son cerveau ; c'est l'unité du groupement dans son action gracieuse, c'est la netteté manuelle enfin avec laquelle est créé délicieusement un ouvrage parfait d'un effet si vaporeux.

La supériorité de Prud'hon tient à cela peut-être en grande partie. Toutes les parties de ses plus beaux tableaux, baignées d'atmosphère, noyées dans une ombre



souvent fort opaque pour faire opposition, présentent aux regards quelque chose qui dégage l'incertain d'une constante palpitation, c'est ainsi que chez lui la vie se traduit. Mais jamais une touche du pinceau n'a hésité ; comme son œil voit ou comme son esprit imagine, sa main pose la valeur partout face à face du clair et de l'obscur, du lumineux et de l'éteint, des reliefs et du fuyant de son coloris. Ce sont ressources de peintre ; l'invention de la couleur n'intervient plus comme adjuvant ou pour renforcer, pour remplir le contour ; elle absorbe, elle contient le dessin ; ils se mêlent et ne sont qu'un.

Les parties parfois trop noires de ses œuvres sont nécessaires avant qu'on en soit venu à l'emploi que prônera en France le premier Delacroix ou, si l'on veut être juste à maints égards, l'Anglais Bonington — des couleurs chimiquement pures et claires. Pour que chantent les chairs, les parties lumineuses de l'œuvre, il fallait outrer le contraste, et Prud'hon, dans *la Vengeance et la Justice divine*, dans son *Christ*, ne balance pas un instant : mille fois plutôt appuyer sur cette opposition qui précise l'intérêt des images suggérées que de tomber dans la banalité des valeurs trop uniformes.

Une fois seule, je pense, Prud'hon s'est guindé contre son instinct : l'*Assomption de la Vierge*, en dépit d'une pureté sûre et suave du dessin, ne conserve rien de ce qui nous séduit et nous exalte dans ses autres ouvrages. Peut-être se trouvait-il mal à l'aise à exprimer un épisode religieux dont le sujet lui était imposé, qu'il en sentît ou non en lui s'émouvoir la signification poétique, de même qu'il se sentit mal à l'aise pour célébrer un épisode de l'histoire

contemporaine, cette *Entrevue de Napoléon Ier et de l'Empereur François II à Sarutschitz en Moravie, après la bataille d'Austerlitz*, et dont il n'y a à tenir aucun compte dans son œuvre.

Mais le poète, où il s'éveille, de quelles voluptueuses visions il sait nous charmer !

Le Zéphyr, enfant nu suspendu par les mains à des branches, caresse, rieur, sous le glissement moelleux de la lumière, chair souple et ferme dont le relief en est tout pénétré et dont les creux la refusent et s'enténèbrent profondément avec, comme l'a dit Baudelaire, si bien : « ce dessin gras, invisible et sournois, qui serpente sous la couleur » !

D'autres tableaux, mythologies ou allégories de l'histoire, gardent aussi cet accent ondoyant et paresseux, ces éclairages moelleux, qui, aux portraits par Prud'hon, rehaussent d'un tel éclat le modelé des visages, les transfigurent, les vivifient. Principalement avec *le Zéphyr*, centre d'une admirable série, on voyait, en 1900, à la Centennale, un *portrait de femme*, robe verte ouverte, à la gorge, en carré, le coude plié montant devant elle sa belle main gauche. La vie s'allume à la gravité des yeux songeurs, les lèvres sérieuses et serrées sur leur pensée, le tissu frais des joues et de la gorge, voluptés douces, à peine rosé, palpite, le caprice souple d'une chevelure molle est contenu par le ruban qui l'enserre, et c'est une effigie aussi prenante, que celle même, au Louvre, de Mme Jarre.

Ah ! ces portraits inoubliables ! Les hommes, oui, sans doute, et Vallet, et le jeune enfant, les bras étendus, les



lèvres si pleines de baisers promis dont déjà il semble qu'on sente la caresse, et surtout ce Vivant Denon qui vient à vous, qui parle avec sa finesse mordante et exquise et la malice affairée de ses yeux vifs qui pétillent ! Mais la petite Marie-Marguerite Lagnier, cette enfant gracieuse et jolie, et en sa gravité, comme veloutée, la si bonne, si confiante Mme Jarre ! Toutes choses assurément admirables, mais qu'en est-il de ces merveilles auprès du portrait en pied de l'*Impératrice Joséphine, dans le parc de la Malmaison* ?

Elle est assise toute songeuse dans la paix des grands arbres ; elle est rêveuse, presque méditative, et se pénètre avec une joie intime d'une atteinte de mélancolie. La tête infléchie sur son col gracieux pose sur la main délicate. Ses narines pures aspirent l'air, ses lèvres se serrent, ses yeux fixent, radieux, comme en elle-même, une vision de ses songes. La robe blanche à points d'or parsemés s'ouvre sur ses bras nus, la gorge libre et le haut des seins. Un châle rouge négligemment s'enroule et se plisse selon l'attitude un peu allongée de la Princesse très fine et tendre mais qu'on sent, ici même, dès qu'elle sort de sa retraite heureuse, plus hautaine très aisément. Tout le tableau se compose d'elle seule, et pourtant le paysage d'arbres sobres, apaisés, penchés sur son repos, concourt à exprimer l'occasion de ses sentiments et de sa pensée secrète ; il épouse, explique et souligne la rêverie qu'il contribua peut-être à motiver et dont son aspect du moins ne détourne ni ne déprend.

Il serait osé de prétendre que Prud'hon peignit ce portrait dans l'amour de son modèle. Pourtant il est une

sorte d'exaltation pieuse, que l'artiste connaît seul, à reproduire un visage qui le ravit, les attitudes d'un corps dont il se détaille, par une attentive étude, le charme caché ! Les plus voluptueux des peintres, des sensuels intimidés, ont créé les plus fervents portraits de femmes jeunes et belles ; ils ont chanté en leur faveur un hymne d'adoration enflammé, chaste et discret à la fois, et généralement insoupçonné, dont la piété des âges et tout l'enthousiasme des amateurs, dans le secret de leur cœur à jamais troublé, les payeraient insuffisamment, si l'illusion magnifique et féconde n'habitait leur cerveau et ne peuplait de fantômes satisfaits et bienveillants la solitude désireuse de leur âme.

Là même où le portrait est conservé, dans le salon des Sept Cheminées, il se prête à la comparaison avec d'autres œuvres d'inspiration analogue, achevées vers la même époque. Elles nous montrent aussi des femmes jeunes, en robe blanche selon la mode du temps, décolletées, au milieu d'un paysage. Tout de suite une double différence capitale. Prud'hon, des trois peintres, est le seul qui ait représenté son modèle assis : cependant, puisqu'il importait de lui donner une attitude méditative, prolongée et stable, c'était s'assurer par là déjà un peu plus du naturel nécessaire dans la pose. Prud'hon des trois peintres est le seul qui ait fait participer le paysage au sens, à l'effet total de son tableau. Chez les deux autres le paysage existe, soit, mais à l'état de fond presque indifférent, il pourrait n'y pas être, l'effet du portrait n'en serait pas décrû.

Néanmoins, dans le portrait, par Gros, de Christine

Boyer, première femme de Lucien Bonaparte, la beauté de la figure arrête. Elle se tient debout, une main au coude et le visage penché de côté. Sous sa chevelure d'un noir profond, les yeux presque clos derrière des cils joints, elle suit comme en rêve le départ d'une rose emportée par le torrent qui s'écoule à ses pieds. Sans doute y a-t-il quelque chose de choquant à cette rose de forme parfaite, pleine et intacte, dont pas un pétale ne s'est effeuillé, ni flétri, ni même plissé, mais il nous faut consentir encore à l'invraisemblance de maint autre détail. Notamment cette eau du torrent est faite d'un métal solide à peine onduleux, et elle s'en vient d'un fond si absurde d'antres, de gorges, de cascades farouches, que, si le bon sens relatif du peintre n'en avait éteint et neutralisé l'effet à l'aide d'une teinte uniforme et assombrie, l'attention du spectateur en serait invinciblement détournée du motif principal. Tel qu'il est, il vaut un fond de bistre indifférent, il ne crée pas un décor à moins qu'on n'y regarde avec un soin scrupuleux, il n'ajoute rien au portrait, il n'est utile, nécessaire ni spécialement agréable. Sur les rochers du moins, le visage se détache avec sa blancheur mélancolique et délicieuse, d'une manière un peu molle à la fois et pensive, et fait songer un instant à quelque pose choisie et prolongée qu'on prêterait au romantisme suranné de *Corinne*. Le traitement des blancs du visage, du cou et des bras, de la robe aussi, est mené avec une grâce savante, encore qu'elle soit bien loin des souplesses et des ressources tour à tour subtiles et profondes nées sous le pinceau génial de Prud'hon.

Quant au troisième portrait, c'est celui que Gérard a

fait de la marquise Visconti. Est-ce un portrait? Sans doute il a donné satisfaction à la famille de la dame. Elle se tient debout, accoudée à une balustrade, le visage ouvertement tourné dans la direction du spectateur. Toute la toile est remplie par un paysage savant, froid et clair sous un ciel net d'azur quelconque et de nuages blancs ménagés pour le plaisir des yeux. Rien dans le tableau ne se lie. Les éléments s'en réunissent au hasard, leur rapprochement reste dépourvu de signification décorative. Bien plus, la marquise même est-elle gaie, mélancolique, souriante, grave ou attristée? Elle doit être, je le souhaite, ressemblante. Mais en quoi cette ressemblance banale pourrait-elle nous importer? Les tons aussi manquent d'accents; les blancs sont plats, nuls et veules.

Enfin, si l'on rapproche des précédents le portrait de *madame Récamier*, on sera frappé de la prodigieuse sobriété de David. Seul il soutient d'être mis en parallèle avec l'admirable *Impératrice Joséphine*. Là, par exemple, nul effort décoratif: la figure, le sofa où elle est à demi-étendue, sont situés nettement au premier plan, dans le milieu de la toile; tout juste vers la gauche, une lampe antique rompt une ordonnance trop symétrique; le fond est brossé légèrement de façon à faire ressortir la jolie mutinerie du visage pur, la courbe claire du bras allongé, les pieds nus, les plis blancs et frais de la molle robe. Rien de plus que l'indispensable. La précision sobre du classique s'oppose à l'abondance amoureuse du peintre poète. Lequel vaut mieux? Chacun en son espèce, et tour à tour selon la qualité de l'émotion que l'on recherche. Tous deux s'expriment en des modes différents avec une maîtrise égale.

Le peintre de portraits que la mode, en ces premières années du siècle, prônait le plus volontiers était cependant Gérard. Mme Récamier pour lui avait délaissé David alors qu'il ne voyait encore en son œuvre qu'une ébauche insuffisante. Il est, au reste, de Gérard certains portraits excellents. Versailles possède un très impérial Napoléon couronne en tête, sceptre en main ; en 1900, on montrait *le portrait en pied de Mme Lœtitia*, assise dans un large fauteuil, à la fois solennel et familier, bien fait pour satisfaire l'Empereur et le fils, — et d'un captivant travail précis et nerveux : tout le visage approfondi d'une joie orgueilleuse et indulgente, les lèvres fières et rêveuses, les mains diligentes sous leurs gants blancs.

Au Louvre même, le *portrait de Canova* est curieux, et le *portrait de M. Isabey, peintre en miniature, et de sa fille*, est une belle chose. Il est debout, on sait, tête nue, tenant par la main sa fille, toute petite, auprès d'une porte ouverte par où se voit sur le sol d'un vestibule le soleil qui joue, et un admirable chien se tient par devant.

Le joli portrait du jeune peintre Alcide de la Rivallière, debout devant son chevalet, est, sauf quelques effigies d'étude, ce que Gros a composé peut-être de plus simple. D'autres ont des attitudes héroïques, comme cet étrange et encore puissant *lieutenant général comte Fournier Sarlovèze*, dressé, menaçant et enflammé, dans sa carrure large, devant le spectateur, avec cet habit rouge chamarré, la richesse de ses décorations et la splendeur luisante d'une arme qu'on croirait de parade (Louvre) ou comme le portrait équestre de la Reine de Westphalie (Versailles).

Les vastes compositions de Gros représentent aussi des

moments héroïques de l'histoire. L'ordonnance solennelle et majestueuse ne s'y fige pas, comme chez David, en une pose prolongée d'immobile parade. Déjà un apprêt de mouvement, un geste plus rapide, plus vivant, possède ces personnages, encore en représentation, mais moins occupés pourtant d'eux-mêmes et de l'effet qu'ils peuvent produire. Bonaparte est saisi d'une sincère compassion à la vue des malades de Jaffa; une souffrance persistante et prolongée décime ces corps amaigris et blêmes; l'atmosphère du tableau s'emplit d'angoisse, de tourment, de tristesse; une puanteur pesante y circule, on la sent dans un malaise croissant. C'est un large poème de douleur, d'anxiété et de pitié.

Assurément, quelque chose de trop établi, de trop sage, de trop conforme aux règles classiques arrête au passage l'essor de la lamentation dont l'espace serait avide, mais que de degrés franchis déjà des *Horaces* ou du *Sacre* à ce tableau, et comme on pressent proche déjà, au delà de Géricault apparaissant, Eugène Delacroix et, par exemple, le *massacre de Scio !*

Au fond, à la fin de cette période châtiée, correcte, en proie à l'abstraction, Gros, le premier, a ouvert les yeux, et, au mépris des règles, s'est laissé émouvoir par l'abondance regorgeante de Rubens.

A Bordeaux se voit, plus certain que *les Pestiférés* ou le *champ de bataille d'Eylau*, un chef-d'œuvre plus majestueux sans doute et plus calme, l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac*. L'apprêt même un peu théâtral de la composition est un signe certain de la personnalité du peintre, car nul autre, en aucun temps, ne

l'a ménagé de la même manière que lui. Au moment d'entrer dans la barque qui va l'emmener et où l'invitent des officiers, la duchesse, les yeux pleins de larmes, arrache à son chapeau le faisceau des plumes blanches qu'elle distribue à la foule de ses fidèles. Les attitudes de foi, de douleur respectueuse, de résolution se représentent de groupe en groupe autour de la princesse énergique et désolée, hautaine et farouche dans sa beauté si froide. Et le paysage de mer, terne, participe sommairement à la grandeur de la scène. C'est une des plus belles scènes d'histoire conçues dans la manière décorative dont useront — surtout pour Versailles — les peintres romantiques, un des modèles du genre, supérieur de beaucoup même à l'*Entrée de Henri IV*, par Gérard, où cependant le peintre a pris un plaisir supérieur à distribuer parmi les groupements divers les jeux de la lumière et à dérouler toute sa scène entre, au premier plan, à gauche, une admirable figure de femme en deuil, et, à droite, vers le fond, apparue à son balcon, une belle, grasse, rubénienne blonde en superbe robe de brocard jaune.

Gérard adoptait un peu passivement la nouvelle manière. Il était d'âme éclectique et complaisante. Il ne s'opposait, même avec un sourire, à nulle innovation, à la condition de ne renoncer à aucun poncif du passé. Homme aimable et médiocre, il connut une vogue méritée et passagère ; il vécut, en somme, heureux et honoré.

Gros, au contraire, attaché aux traditions que son instinct le portait inconsciemment à détruire, fut épouvanté à la levée des nouveaux venus qui se réclamaient de son exemple. Tout ce qu'il avait eu d'épique, de violent,

de romantique, il le renia, il se contraignit à ne plus peindre que pondérément et selon les plus strictes formules enseignées. Il se fit mesquin et fut jugé vieilli et mauvais. Il combattit, pris de terreur, avec âpreté, ce qu'il estimait outrances tentées à plaisir, déconcertantes et inutiles audaces. Pourtant les novateurs l'écoutaient avec respect, saluaient en lui un précurseur, vantaient ses belles toiles d'autrefois. On le critiquait dans son attitude présente, il résolut de reconquérir la vogue. En 1835, il exposa une composition laborieuse : *Hercule et Diomède*, qui n'eut aucun succès. Alors, honteux et désespéré, il en prit résolument le triste parti. Sans que ses amis eussent pu se douter de ses desseins taciturnes, le 26 juin, dans un des petits bras de la Seine, devant Meudon, on retrouvait son cadavre...

Il nous paraît que des critiques attentifs auraient dû se douter, dès le Salon de 1812, de l'aurore du romantisme. Du moins, au milieu de ces tableaux contraints, de ces tableaux froids, officiels, graves, une œuvre bellement ardente, de sève jeune et prompte, devait, sans doute, éclater, frapper les regards. Elle causa quelque scandale, en effet, et suscita des détracteurs violents. Cependant l'auteur reçut une médaille d'or. C'était Géricault, il avait 20 ans, et exposait, pour ses débuts, *un officier de chasseurs à cheval de la garde impériale, chargeant* (Louvre), ou selon le titre du livret, *le portrait équestre de M. D.* (M. Dieudonné, lieutenant des gardes de l'Empereur). On n'ignorait pas que le peintre n'avait employé que douze jours à le faire, on était stupéfié de tant de fougue et de

tant de précocité. David eut beau s'écrier : « d'où cela sort-il ? Je ne reconnais pas cette touche », son autorité ne prévalut pas contre la surprise causée. Géricault, élève, quelque temps, de Carle Vernet, sortait de l'atelier de Guérin, le plus compassé de tous les peintres. Il est vrai que Delacroix allait en sortir à son tour. Et Guérin, outré par l'indépendance de son disciple, par son admiration pour Rubens, par son enthousiasme débordant à la vue de toutes les belles formes de la vie mouvante, avait eu en son avenir assez peu de foi pour lui déconseiller d'apprendre la peinture.

Géricault, en toutes choses, se montrait extrême. Sa passion se portait également sur la peinture, sur l'équitation et sur le goût des femmes. Cet excès même a fait la grandeur de son destin, et pourtant, il est, à la fois, la marque de ce qui a manqué à son œuvre, et il a été l'occasion de sa mort précoce avant l'âge de 33 ans. Si on compare ses tableaux aux tableaux de son temps, qui ont paru aux Salons de 1812 à 1819, certes, ils apparaissent et vivants et vibrants et soulevés d'un souffle enthousiaste ; on y est pris tout d'abord, mais cependant bien des morceaux défaillent, il y a une certaine hésitation dans l'exactitude de maints détails. C'est que, sinon dans sa page capitale, *le Radeau de la Méduse*, et dans quelques toiles de chevalet (*les Courses d'Epsom*), jamais Géricault n'a eu le temps d'être complet. Il note en courant, il brosse hâtivement, il dessine au plus vite, son expression toute épique, toute chaleureuse qu'elle soit, bien au-delà de l'expression cherchée, posée, arrêtée et froide de la plupart de ses contemporains, n'atteint pas à la chaleur de

l'émotion éprouvée par l'artiste. L'œuvre, si tumultueuse l'est moins encore que l'homme ne l'a été. Il sentait au fond admirablement ce que les reproches de ses critiques avaient parfois de bien fondé. Et s'il eût vécu, s'il eût pu s'appliquer à un travail suivi, ses incomparables qualités sans doute se fussent équilibrées, eussent pris leur valeur.

Il le tenta. En 1817, il partit pour l'Italie ; à Florence, à Rome, on le rencontre étudiant les maîtres, dessinant, copiant ; mais il se trouva bientôt rappelé. Il avait de son voyage rapporté le goût des grandes compositions savantes ; il résolut de frapper un coup qui établît définitivement sa réputation.

Le désastre de la frégate *La Méduse*, naufragée en juillet 1816, lui fournit un sujet propre à frapper les imaginations ; le souvenir en était présent dans tous les esprits. Le tableau, exposé en 1819, fut critiqué avec violence. La nature même du sujet avait déplu ; on n'aimait, en vérité, dans des tableaux de cette dimension, que des grâces d'allégorie ou des scènes de l'antiquité. Géricault a été une victime, avant le temps, d'une fausse idéalité. Il avait avec fidélité reproduit les détails notés dans la relation de M. Corréard ; il avait montré des cadavres, des corps épuisés, des visages hâves et hagards, la mer indifférente avec son ressac toujours pareil et menaçant ; au loin, bien loin, imperceptible au bord de l'horizon, rien, une voile toute petite perdue en cette immensité, et l'espoir chez les plus énergiques rallumé comme au passage d'une hallucination, et cette incertitude du suprême appel peut-être avant le trépas de tous : ne pas savoir encore, ne pouvoir se douter si l'on est aperçu, si on sera aperçu,...

la vanité des cris qu'engloutira l'espace, la vanité peut-être des gestes éperdus. Nul signal n'a répondu, nulle manœuvre n'a détourné vers le radeau la marche du navire : ah ! quelle étreinte de l'angoisse aux cœurs, en ce moment, et, s'il allait disparaître, quelle horreur redoublée, que de ténèbres plus denses !

On ne vit rien de cette page dramatique ; seuls, peut-être, Gros, Gérard ne furent pas insensibles à sa beauté. Géricault entreprit de la montrer à Londres, le succès y fut considérable. C'est là que le peintre vécut alors, c'est de là qu'il rapporta plus tard la plupart de ses ardentes études de chevaux, ses tableaux de courses, et ses belles lithographies. Quand il revint à Paris, ses forces épuisées ne tardèrent pas à le trahir. Déjà pour une commande qu'on lui avait faite, étant dans le besoin, il avait dû recourir à la complaisance d'un de ses plus jeunes camarades dont l'admiration s'était tôt changée en une ardente amitié, Eugène Delacroix. Mais cette fois, tout travail lui devenait impossible, il restait souvent des journées entières au lit, l'abus de l'amour l'avait amaigri au point d'en être méconnaissable. Il ne voulut néanmoins pas cesser de monter à cheval ; comme il recherchait les bêtes difficiles et ardentes, il fut un jour projeté à terre. Il languit dans son lit de longs mois avant d'expirer, le 18 janvier 1824, entouré de l'affection de ses amis, comme le montre, au Louvre, l'excellente petite étude d'Ary Scheffer, son camarade d'atelier.

« Il faut placer, écrivait alors Delacroix, au nombre des plus grands malheurs que les arts ont pu éprouver de notre temps la mort de l'admirable Géricault. Il a gaspillé

sa jeunesse, il était extrême en tout... Quelle destinée différente semblait promettre tant de force de corps, tant de feu et d'imagination ! » Du moins, ardent, a-t-il rendu à l'art de ces âges graves une belle fougue de jeunesse. Capricieux sans doute, plein d'audace vibrante, il renverse les normes, il se met à l'affût de la vie héroïque, il ne connaît pas les obstacles ou brave les périls. Ah ! la contrainte des règles et des sains usages, comme il en tient peu de compte jusqu'au jour où, raillé, méconnu, il décide de vaincre et, froidement, avec une volonté réfléchie et impérieuse, établit le modèle éternel de composition absolue, irréprochable conformément à tous les préceptes empiriques, et cependant mouvementée et vivante, *le Radeau de la Méduse*. Mais dans mainte *course* il ose des déformations de la forme de chevaux, un prolongement pour donner l'impression prodigieuse de l'élan, un tel tassement de la silhouette ardemment ramassée des jockeys qui les montent, que l'on songe déjà à un procédé des plus modernes, à celui de Daumier, à celui de Degas.

Dans le temps où elle apparaît, l'œuvre de Géricault est inattendue et bouleverse. David triomphe jusque dans Gros lui-même ; il le mène et le domine à tel point que celui-ci, dans sa peur du nouveau, arrive à peindre, avec la rare stérilité servile qui en est l'unique caractéristique, la coupole du Panthéon et les plafonds du musée égyptien. Mais, auparavant déjà, quand il puisait ses sujets dans les fastes récents, quand il traduisait les grands gestes héroïques de la légende napoléonienne, ce n'était pas par l'audace que son tempérament l'emportait, il se

croyait élève soumis et s'en glorifiait. Géricault, au contraire, portait l'âme et la fierté d'un véritable précurseur ; il bousculait l'enseignement d'école de parti pris, il n'avait foi qu'en la fougue de son enthousiasme, en l'ardeur de ses élans. Quand il disparut, la voie qu'il avait entr'ouverte se trouvait lumineusement définie, d'autres s'y engageaient à sa suite, dont le génie hardi allait l'élargir.

Jusqu'à cette époque, l'art du XIXe siècle est unique, il se fait désormais double et divergent. Les chercheurs, novateurs, révolutionnaires — pour un instant les romantiques (j'appellerai ainsi provisoirement Delacroix et Decamps, de même que Corot) — soulèvent l'intransigeante colère des classiques traditionnels. Les deux chemins se prolongent, traversent le siècle, ne se sont pas rejoints, en dépit de plusieurs tentatives intéressantes.

Une injustice profonde au moment de la lutte a fait rejeter par les uns tout ce qu'ont aimé les autres ; c'est une faiblesse aisée à concevoir et qu'on peut pardonner à présent. L'existence d'Ingres suffit à justifier un des camps, l'autre s'illustre d'avoir possédé, de Delacroix aux plus nouveaux d'entre les vivants, tous les grands artistes, personnels et résolus, qui ont élevé l'art français à la hauteur merveilleuse où nous le voyons présentement parvenu. Si notre tendance est de les exalter comme nous les aimons, pour la beauté de leur œuvre, pour, aussi, la singulière fierté, les misères de leur existence en général honnie et vouée au mépris, il convient de ne pas oublier que d'autres révélèrent, dans une ligne plus paisible et plus prudente, des génies pondérés, consciencieux, incontestables et qu'ils ont laissé plus d'un morceau solide et précieux. Ils comp-

tent, ils existent, les temps plus calmes permettent de se retourner vers eux et de saluer avec respect ce qu'ils ont édifié dans la conviction de leur âme et dans la franchise pure de leur esprit.

Au reste, de part et d'autre, autant de comparses se montrent désolants et, si on se laissait prendre à leur maladresse trop docile, à leur intolérante âpreté systématique et à leur incompréhension étroite, ce n'est pas l'une ou l'autre école qu'il nous faudrait en bloc rejeter, mais toutes les deux.

Géricault incompris, l'école de David se poursuit. Parmi ses élèves directs, en plus des maîtres, plusieurs comptent, qui obtinrent autrefois la grande vogue et qui ne méritent pas toujours le complet discrédit où on les tient.

A coup sûr, à retrouver, au Louvre, les compositions de paysages historiques pour lesquelles fut notoire un jour le nom de Michallon (Etna-Achille), on serait sans pitié, tant a évolué le genre depuis lors, si l'on ne se souvenait d'abord que le peintre est mort à l'âge de vingt-six ans (1796-1822), et ensuite qu'il a été le premier maître de Corot.

Granet, d'Aix, élève en premier lieu, dans sa ville natale, du paysagiste Constantin, fut appelé à Paris par le comte de Forbin. Il entra à l'école de David ; on lui doit quelques tableaux de ruines romaines, quelques scènes historiques italiennes (Louvre). Il est le fondateur du musée d'Aix.

Isabey, concentré, sévère dans son élégance, est célèbre par ses lithographies, ses dessins et ses miniatures. Ses

compositions de costumes et de pompe officielle conservent beaucoup de grandeur et charment encore.

Drolling est le seul peintre de genre formé par David. Plusieurs de ses toiles restent exquises. L'*Intérieur de Cuisine* qu'on voit au Louvre est plein de vie, de tranquillité, de douce lumière, de vérité. Mais celui qui, longtemps, fut le plus réputé, extraordinairement recherché, est l'ennuyeux et plat Léopold Robert.

Les portraitistes nombreux, exacts, sont, en général, remarquables dans l'école : c'est Riesener, c'est Roques de Toulouse, Fabre de Montpellier, Mauzaisse, le délicat Rouget (Versailles), Claude-Marie Dubufe, et surtout, s'il eût davantage vécu (1790–1819), le vigoureux, le solide Pagnest, auteur du portrait en pied de M. de Nauteuil Lanorville et du portrait en buste du général de Salle (Louvre). On peut rapprocher de lui, malgré une grâce plus séduisante dans sa fermeté moins sûre, cet Eugène de La Rivière, mort à 23 ans, dont la Centennale, en 1900, nous révéla *le portrait de sa sœur Pamela*, telle à coup sûr qu'il l'aima et la vit, adolescente, sourire presque tristement et lentement éclore.

Les peintres d'histoire deviennent les plus nombreux. Que de commandes, il est vrai, leur furent attribuées ; ils en ont empli Versailles. Que de récits de batailles, que d'actions d'éclat racontées depuis Bonaparte ! et quel désert fastidieux, ces grandes machines le long des murailles, ces plafonds, aussi, au Louvre, et ces décorations d'églises par les Meynier, Debret, Ponce Camus, Abel de Pujol, Picot, Couder, Schnetz même, cependant moins lamentable qu'eux. C'est le temps aussi où Robert-Fleury,

venu de Cologne, peint avec une rigidité morose des scènes d'histoire, comme le trop connu *Colloque de Poissy* ; c'est le temps où va s'ouvrir, se discuter et s'affirmer la glorieuse renommée du plus grand des élèves du maître, Jean Dominique Ingres.

II

INGRES ET DELACROIX

I. — INGRES

Jean-Auguste-Dominique Ingres est né à Montauban le 29 août 1780 ; il est mort à Paris, dans son appartement du quai Voltaire, le 14 janvier 1867. Ces deux événements, qui la limitent, résument l'histoire des aventures de sa vie. Nul homme dont l'existence ait eu un cours plus régulier que la sienne. Elle s'emplit toute de sa religion pour l'art de David et pour celui de Raphaël.

Il pratiquait l'imitation de ses nobles modèles ainsi qu'un fidèle chrétien prétend s'élever par l'imitation de Jésus-Christ. La foi en son âme brûlait pure et absolue. Elle fut toujours la règle de sa conduite et l'inspiratrice de son œuvre. Ardent dans son attitude réservée, il frappa d'une marque indélébile les destinées de la peinture française ; son esprit autoritaire, convaincu, entretint et renouvela les dogmes de l'école. Ils se propagent encore dans les ateliers les plus jeunes et, grâce à l'autorité impressionnante des formules jointe à l'exemple incontesta-

ble de son talent, qui s'y plia avec aisance parce qu'elles exprimaient précisément ses besoins instinctifs et originaux, ils corrompent de génération en génération mainte vocation hésitante, mainte personnalité qui se cherche une voie. Mais, il est vrai, combien les pratiques qu'il prône rassurent et réconfortent quiconque ne porte pas en soi la haute conscience de sa valeur propre et nouvelle ! Justifier la moindre entreprise par des analogies matérielles qu'on s'est laborieusement imposé de faire naître entre son œuvre et celles de ses devanciers, à qui on en rend l'hommage pieux et filial ! Ne jamais sentir bouillonner à tel point l'intimité éperdue de tout son être qu'on ne cède à ses sollicitations, à sa poussée héroïque et nécessaire, qu'on ne soit forcé de rejeter les défroques régulières et correctes, les apparences formelles que le monde a jugées les plus belles, pour se montrer tout soi, tel qu'on se sent, échappé à toutes entraves, libre, nu, absolument sincère.

Mais c'est là l'œuvre du génie ingénu et spontané. Ingres était homme d'étude, d'éducation et de patiente volonté. Quelle qu'ait été l'influence de ses idées souvent étroites et exclusives, l'apport de son talent subsiste glorieux et il a mérité à plus d'un titre d'être situé au nombre des plus grands maîtres du siècle XIX[e]. Son opposition, si âpre qu'elle fût, au génie de Delacroix, n'était point tout entière injustifiée. En Rubens et en Van Dyck, tout en reconnaissant, quand on l'y poussait, leur puissance et leur grandeur, il dénonçait le commencement de la chûte et de l'abomination esthétiques ; il n'acceptait pas la liberté abondante, la profusion imaginative et la supré-

matie de la couleur. Elle ajoute, répétait-il, « des ornements à la peinture ; mais elle n'en est que la dame d'atours, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables perfections de l'art ». — Et ainsi s'explique la boutade qu'en sa probité consciencieuse il laissa échapper un jour devant quelqu'un qui prenait contre lui la défense de Delacroix : « Soyez son ami, si vous voulez, mais ne le considérez donc pas comme un peintre ! »

A ses yeux, la distinction entre les deux procédés était irréductible. Son dédain de la couleur était si véritable qu'il a pu écrire (ce qui serait peu de chose, si sa pratique ne répondait souvent à la doctrine) : « Les parties essentielles du coloris ne sont pas dans l'ensemble des masses claires ou noires du tableau ; elles sont plutôt dans la distinction particulière du ton de chaque objet ». — Chez un homme qui se proclame non point novateur, mais conservateur des bonnes doctrines, ceci dénote en vérité quelque parti pris préconçu, car même dans Raphaël, merveilleux artisan inventeur d'arabesques par le crayon, nettes, élégantes et expressives, la couleur n'est, dans les compositions décoratives des *Stanze* au Vatican, non plus que dans ses portraits du pape Jules II, reléguée à ce rang futile où Ingres prétend la contraindre. Le dessin n'y est pas, selon son expression encore, « les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture » ; bien plus, le dessin même de ces chefs-d'œuvre, on ne peut pas en dire, c'est une de ses formules les plus chères et les plus vantées : « le dessin comprend tout, excepté la teinte ». Non, il n'est plus, là, ainsi qu'aux œuvres des plus fougueux coloristes, séparable de la « teinte », pour employer cette

façon de parler, il est dans la teinte, la teinte est en lui; tous deux se complètent, s'absorbent et se confondent.

Mais cette querelle qu'il entretint et qui se prolonge n'aboutit qu'à des malentendus bien oiseux. Il importe, c'est tout ce qu'il eût rêvé, de considérer Ingres comme un pur dessinateur qui a souvent teinté ses dessins, — c'est pour lui l'art du peintre. Qu'entendait-il donc par le dessin, en le répétant toujours, *la probité* de l'art? Sa conception parfois s'est trouvée amoindrie, par ses partisans et ses disciples aussi bien que par ses adversaires, mais il a pris soin, lui-même, de l'analyser avec son habituelle finesse et de la définir à plusieurs reprises.

« Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours, le dessin ne consiste pas simplement dans le trait: le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela !... Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : *Ecole de dessin*, et je suis sûr que je ferais des peintres ». — « Dessinez purement, mais avec largeur. Pur et large, voilà le dessin, voilà l'art. »

Voilà le dessin, voilà l'art, ces termes s'équivalent, son œuvre le démontre. Lui-même a beau reconnaître que la couleur ajoute encore à la peinture quelque agrément, qui donc se souviendra avec joie d'un tableau d'Ingres autrement que par ses lignes ou, à de rares instants, par « la distinction particulière du ton » de quelque partie, mais nulle part par l'harmonie générale des tons dans leurs rapports entre eux ou avec l'ensemble.

Le dessin d'Ingres est pur. Il devine et épouse sans hésiter le contour, il trace l'essentiel et laisse deviner le

surplus. Pas d'insistance, de surcharge, de reprises, de repentir. Rien de brisé, rien de heurté, d'embrouillé, la pureté toujours et partout d'un trait suivi, régulier, caressant avec ferveur, mais qui n'appuie et ne s'épaissit jamais. Ce dessin est pur, le trait circule également net partout; il sinue de façon à rejoindre d'un seul mouvement harmonieux les points significatifs du modelé et de l'expression, car il emporte en lui les plans et la forme intérieure sans qu'il soit utile d'y revenir, sinon et à peine de place en place par un léger estompage, une indication, — brèves, presque imperceptibles hâchures quasi parallèles, — des ombres qui font tourner. Mais tout le modelé d'un coup d'œil se révèle et nul trait n'est apparent que le simple contour. Le dessin est pur, comment donc, nous avons noté sa finesse cursive et élégante, comment, tout à la fois, pourra-t-il être large ? Il ne s'agit pas, s'entend, d'une largeur matérielle, d'un épaississement des traits; simplement, et Ingres ici livre le secret de sa manière, il a été seul au reste jusqu'ici à la pouvoir faire tout entière triompher: « pour arriver à la belle forme » — car la réalité accidentelle n'a jamais été l'objet de sa poursuite, il tend abstraitement et toujours à son idéal d'une belle forme, — « pour arriver à la belle forme, il ne faut pas procéder par un modelé carré ou anguleux, il faut modeler rond, et sans détails intérieurs apparents ». Une largeur, une indépendance du style qui n'exige pas moins qu'une maîtrise jamais défaillante, car partout où elle n'est pas absolue et pure, l'aspect en sera mensonger. Ingres ne succombe jamais à cette tâche périlleuse, le devoir qu'il s'impose n'est pour lui qu'une obligation na-

turelle, renforcée et soutenue par une pratique entre toutes assidue et une constante étude. Cette probité acharnée jusqu'en des minuties l'a fait un artiste admirable. Les théories ont-elles jamais de valeur absolue ? Il s'est exprimé selon sa nature propre, et c'est là seulement en art ce qui compte.

Le plus considérable trésor que son art ait légué aux hommes consiste en ces milliers de dessins — en grand nombre, des portraits — à la mine de plomb que conserve principalement le musée de Montauban. Quelques-uns sont au Louvre. Ils commentent, ils expliquent, ils exaltent l'artiste délicat et méticuleux qu'il a été. Ils sont parfaits, et l'on ne saurait souhaiter rien de plus paisible, de plus souriant, de plus en vie. Mais cette vie toujours égale, assise et certaine se déroule sans élan et sans heurt, c'est la vie quotidienne, bourgeoise, moyenne. Ingres a souvent été donné pour le portraitiste le plus typique du règne de Louis-Philippe et de la bonne bourgeoisie française. Le besoin du calme, toute l'apparence reposée d'un bien-être sans émoi réside dans les effigies qu'il a tracées aussi bien que dans sa manière ; que l'on regarde l'artiste ou le modèle « dans les images de l'homme par l'art, le calme est la première beauté du corps ».

Dans une remarquable étude qu'il a consacrée à Ingres dans *les chefs d'Ecole*, M. Ernest Chesneau remarque avec justesse que, de son dessin ou de sa peinture (c'est tout un) quoique l'objet ne soit, ne puisse et ne veuille être que la *matière*, les objets, les corps sont toujours représentés selon un système préconçu de beauté générale. L'école de David manifeste la plus grande répugnance

pour tout ce qui est individuel. A toute chose elle applique un type imaginaire, abstrait. Longtemps — du moins chez David, chez Girodet, chez Gérard, et chez Ingres, — cette répugnance est légitime parce qu'elle est sincère ; elle a dégénéré depuis en une convention absurde, parce qu'interprétée à la lettre et incomprise, et elle a donné naissance au stupide académisme.

A 20 ans, Ingres obtenait le prix de Rome avec cette composition : *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon*, qui se voit encore à l'Ecole des Beaux-Arts. Il reçut la commande d'un *Bonaparte consul* pour la ville de Liège, d'un *Napoléon sur le trône en grand costume impérial* qui fut au Salon de 1806, et d'une allégorie de *Napoléon au pont de Kehl*, dont on a gardé le souvenir comme d'une chose au-dessous du médiocre ; ses partisans les plus résolus se refusent à en faire état.

Il gagna alors l'Italie. Il y demeura jusqu'en 1824. L'emprise sur lui, incontestée et suprême, de Louis David peu à peu s'éclaircit, se relâcha, sans jamais se dissoudre tout entière, et se modifia sensiblement à mesure que le jeune élève soumis se transformait en un maître conscient par l'étude approfondie et sagace des florentins et surtout de Raphaël. Raphaël le captive, il l'eût possédé seul, si l'absorbante discipline première se fût prêtée à plus de souplesse. Parfois on fait plus que surprendre dans un même tableau la double influence fondue, *personnalisée*, unifiée sous les doigts d'Ingres, on en retrouve les caractères juxtaposés. Sans cesse il oscille de l'une à l'autre, et, s'il voit presque toujours à travers David, il atténue la force et la rigueur qu'il tenait de son enseignement en

cherchant à atteindre la grandeur élégante de Raphaël. Ainsi nous apparaît-il souvent hybride dans ses compositions par la surface les plus importantes, parce que jamais il n'a trouvé entre les deux puissances qui s'installent en lui un suffisant équilibre.

Un des envois réglementaires qu'il fit de l'Ecole de Rome, *Œdipe expliquant l'Enigme*, que Mme Duchâtel légua avec la *Source* aux musées nationaux, constitue peut-être le chef-d'œuvre que recherchaient les élèves de David. Rien n'égale la froideur correcte, la science conventionnelle, l'agencement solennel de cette toile, et nulle part aussi bien ce que l'école entendait par *recherche de l'expression* n'a été obtenu. Tout cela est figé, mais les attitudes apprêtées, l'intensité du geste arrêté et du fixe regard portent réellement en soi une puissance de signification. Un langage muet se fait entendre au spectateur, il est emphatique et lent et n'emporte aucun émoi.

Dans cette période de sa vie, la nouveauté qu'il découvre chez les peintres anciens lui fait-elle douter un moment des dogmes où il s'était enfermé? Il s'essaie un instant à de petits tableaux de genre, que leur exhibition, à Paris, fit juger, comme on disait alors, bien *gothiques*, sans doute parce que plus d'un dénonçait l'étude (et pour Ingres l'étude se tient bien près de l'imitation) de quelque quattrocentiste. Il inventa, moins le nom, pour un temps, le préraphaélisme, mais il ne fit que le traverser, il se retrouva, ou il retrouva David, en trouvant Raphaël. Le *Tu Marcellus eris* (Virgile lisant l'*Enéide*), daté de 1812, marque l'événement décisif de sa formation.

Mais déjà, et c'est le plus beau de son apport personnel,

la lente, timide, respectueuse sensualité de son admiration pour le corps féminin s'est éveillée. Il peint des baigneuses; celle qu'on voit, au Louvre, assise, le dos tourné au spectateur, fut peinte en 1808; *Vénus Anadyomène* fut commencée en 1807 (reprise et achevée seulement en 1848), une esquisse en figure dans les salles de dessins, auprès d'une étude charmante de la *Source*, et d'une étude du plafond qui fut brûlé à l'Hôtel-de-Ville. On y voit encore un de ces tableautins qu'il semble qu'il donnât comme un gage aux novateurs romantiques et où Baudelaire découvre les traces d'une étude de Titien : la *Chapelle Sixtine*, où le pape Pie VII officie. C'est une des rares fois où Ingres s'est voulu et se montre presque coloriste. Mais une singulière pudeur l'arrête en bon chemin. On sent qu'il s'en faut d'un rien, et s'il avait voulu... Mais l'amour du lisse et du propret l'égare, il uniformise les valeurs, tout s'éteint, se trouve terni.

L'*Odalisque couchée*, de la salle des Etats, — la *Grande Odalisque* — faite durant le premier séjour à Rome, est un des meilleurs, des plus complets exemples de sa manière. Le dessin en est idéal et tout parfumé d'une sorte de sensualisme affiné et discret. Amoureux de la pulpe de chair, Ingres l'est visiblement, il adore les fraîches nuances du tissu de la peau, les traits sains, élégants d'un corps jeune, ferme et robuste. Il en arrondit, selon ses préceptes, les contours trop volontiers peut-être au détriment même de leur valeur expressive ; il n'importe, cela correspond à sa conception du beau féminin, il exige que son crayon, son pinceau ne rencontrent nulle part une saillie, un défaut, une poussée quelconque ; tout s'assouplit, s'enfle

selon une courbe prévue à quoi il contraint le corps de ses modèles. Et pourtant, il l'a posé dans une attitude où justement tout ce qu'il pourrait contenir de particulier, d'individuel, aisément ressortirait. Mais non, il ne l'entend pas ainsi, il ne voit pas ainsi. « La pittura è cosa mentale », disait Léonard, la peinture dépend de l'esprit. Il ne saurait voir autrement. Est-ce vraiment la femme que son enthousiasme sensuel adore ? C'est plutôt l'idée qu'il s'est formée de la femme, l'idéal qui les contient sans doute toutes en chacune. Il a bien fallu qu'il les y montrât conformes.

Encore là, en dépit d'un grincement cherché de la coloration, et chez la gracieuse *Source*, infiniment plus aimable et plus certaine (1856), un frisson paisible et souriant d'humanité divine s'attarde, mais si l'on s'arrête devant les Vierges, les figures évangéliques, la Jeanne d'Arc, plus rien ne frémit ou ne tressaille ; simulacres vacants et purs, une idée, soit, s'y est blottie, elle ne s'y révèle par aucune saillie de l'action, par aucun geste, sinon la froideur d'une attitude stable et continue ; aucun agrément n'y est apparent, les accessoires obligés se disposent avec une régularité banale ; le coloris, non la couleur, glacis dépourvu de profondeur et d'éclat — « tombez plutôt, disait ce peintre, dans le gris que dans l'ardent », — le coloris terne, fade, aurait plutôt pour rôle de décolorer les accents que le dessin y apporte ! Ni le *Jésus et Saint Pierre*, ni la *Vierge à l'hostie*, ni la *Jeanne d'Arc à Reims*, ni (cathédrale d'Autun) le trop illustre *Saint-Symphorien* ou (cathédrale de Montauban) le *Vœu de Louis XIII* ne sont mieux, si bien composés, si savamment des-

sinés soient-ils, que de pieuses images insignifiantes.

Ingres, en toute occurrence, se plaisait à se réclamer d'un maître d'autrefois ; on voit en ses tableaux ce qu'il a accepté, accueilli de chacun ; où, sinon l'exacte et consciencieuse imitation, ce qui fut, réellement, de son fonds propre ? La pureté, il en faut revenir là, et l'habileté de la main, un crayon aux doigts. Cette même qualité, cette personnalité si restreinte, disparaît sous la composition des *grandes machines*, — s'arrête-t-on encore au plafond d'*Homère déifié* ? — et aussi des petites : qu'est-ce que l'anecdote, — sinon une simple anecdote, et ce n'était guère la peine d'arranger cela en récit épique, — de cette malencontreuse *rentrée de Charles V* ? qu'est-ce que ces évocations poétiques, ce *Roger délivrant Angélique* d'un monstre sorti, disent les Goncourt, du récit de Théramène, et qui la menaçait d'une langue de drap rouge ?

La seule préoccupation du peintre est d'enclore en ses tableaux le signe d'un souvenir d'ordre littéraire ; la réalité effective, la puissance d'émotion propre qu'ils contiennent ne lui importent que secondairement. Il illustre Arioste, les Evangiles, l'histoire de France de Guizot, indifféremment ; si les livres ont éveillé quelque impression, elle ne sera pas déroutée par l'individualité du dessin où elle se pourra, à son aise, loger comme à l'auberge ouverte à tout le monde. Ingres ne veut pas imposer sa sensation, il propose un idéal où toutes sensations se pourront réfugier, c'est la demeure banale d'une âme vacante que chacun y pourra, à sa guise, enfermer. De façon analogue, ses nus n'apprennent rien sur la nature intime dont ils ne sont que l'enveloppe ; les portraits les plus mer-

veilleux où son art ait triomphé n'évoquent que des visages, ouverts sans doute à la vie, mais dont l'expression plus vague qu'énigmatique, de bonne compagnie, ne trahit, ne livre jamais une intimité fervente, fougueuse ou profonde.

Que de portraits admirables néanmoins il a laissés ! Comme la surface apparente des figures humaines est, d'une puissance minutieuse, à son vouloir retracée ! Voilà bien, en société, comme ils sont, ces graves bourgeois sentencieux du milieu du siècle, et, typique entre tous, ce gras *Bertin aîné* dont la pondération méprisante et rageuse transparaît jusqu'en la tranquillité confiante de son visage ! Mais les effigies de femmes, une sensualité contenue, délicate, s'y fait jour au soin pris à aviver les yeux bien ouverts de face, à onduler fixement les cheveux, à polir la peau des bras, des seins, du visage, à l'appâlir ou à rendre l'éclat plus mat ou plus rosé avec tendresse, à orner les corps de la grâce apprêtée soigneusement des broderies et des bijoux en fête. Peu de peintres ont peint un châle avec l'amour patient qu'il y a mis au *portrait de Mme Rivière*, ce chef-d'œuvre en son espèce, ou au *portrait* plus prodigieux *de la vicomtesse de Sénones* (musée de Nantes). Elle est montrée en robe ouverte sur une guimpe transparente, et le reflet joue, dans la glace, en profil perdu, de la conque fine de son oreille et de sa nuque sensible. Des mains, aux doigts exactement fuselés et polis, sont chargées, à chaque phalange ravissante et menue, de toutes leurs bagues artistement enjoaillées, et le buste s'enveloppe dans un châle merveilleux à petites fleurs délicates.

Le triomphe d'Ingres eut lieu à l'exposition universelle de 1855, où la plupart de ses œuvres étaient rassemblées. Il y reçut la grande médaille d'honneur. Il était entré à l'Institut dès 1825. Une légion d'admirateurs le prônaient, ses élèves l'environnaient, acceptant ses conseils, recherchant ses leçons, recueillant et colportant ses moindres propos, souvent incisifs, toujours nets et rapides. Cependant une grande partie de son existence s'était écoulée loin de Paris. Il était rentré d'un premier séjour en Italie, réputé déjà quoique à peu près inconnu, à l'âge seulement de 43 ans. Il retourna à Rome, sur sa demande, en qualité de directeur de l'Académie de France, de 1834 à 1841.

Sa vie, toute de travail, de probité, de précision consciencieuse, est un exemple de bonheur et de triomphante volonté. Elle fut doucement fortunée, moyenne dans ses aspirations, ses goûts et ses exigences, de même que son grand et sincère talent.

A-t-il formé des élèves ? Tout l'art officiel, académique, conventionnel de la seconde moitié du XIXe siècle sort de lui, directement ou non. Hippolyte Flandrin fut son disciple préféré (1809-1864). Quelques portraits, plus mièvres et plus sensibles que ceux du maître, lui assurent une digne et solide réputation (*Mme Vinet* et la *Jeune Fille*, du Louvre) ; ses grandes décorations religieuses, principalement à Saint-Germain-des-Prés, sont œuvres d'un érudit et d'un artiste fortement doué, mais tenu en bride par les préjugés d'étude, la convention d'école.

2. — DELACROIX ET LES PRÉCURSEURS DU ROMANTISME

L'art imposé au début du siècle par la tyrannie de Louis David a traversé les temps. Il se perpétue jusqu'à nos jours. Bien que les aspirations, les moyens, la conception totale et la réalisation en soient purement factices et froidement préconçus, pour avoir résisté à l'usure de la durée, aux attaques passionnées et convaincues dont il a été l'objet, et surtout à la maladresse, à l'inconscience orgueilleuse et à la stérilité navrante de la plupart de ceux qui ont pris à charge d'en maintenir les traditions, il faut qu'il ait porté en lui une force secrète, singulière et réelle.

Dans ses commencements, ce fut, sans plus, l'art de David. Il l'avait marqué du sceau indéniable de sa puissante personnalité. Il se constituait d'un ensemble de qualités, quelquefois négatives, de circonspection, de méfiance vis-à-vis de tout ornement adventice et futile. En même temps, dans l'étude précise du modèle, dans l'imitation stricte de la réalité visible, dans la reproduction des apparences, qu'elles fussent, pour l'ordonnance des grandes compositions, imposées selon des vues déterminées, ou qu'elles fussent natives pour ainsi dire, et marquassent aux portraits leurs caractères spéciaux, le peintre, plus haut que les préceptes qu'il recommandait, élevait le témoignage de sa personnalité propre, et démentait, par la merveille partout présente de son exemple, son enseignement de soumission et de contrainte. Chaque fois qu'un de ses disciples eut du talent, par quelque côté, on en

peut être sûr d'avance, les entraves d'école ont éclaté. Certes, ni Serangéli, ni Ponce Camus, ni Debret, ni Abel de Pujol, ni Duval le Camus, ni Evariste Fragonard, ni, sinon à peine, Schnetz, plus fin, n'ont transgressé aucune des règles péremptoires, au delà desquelles le maître est lui-même presque toujours emporté, mais les portraits de Rouget y contreviennent parfois par une insistance de douceur pénétrante, les portraits trop rares du jeune Pagnest par leur énergie ample et sonore ; Girodet, Gérard sont égarés par leur imagination de poètes ; Gros, on l'a vu, recherche à l'excès l'action et la couleur, et Ingres lui-même va si loin que David, un moment, le renie en raison de son goût d'archaïsme ou de son imitation trop étroite de Raphaël !

Or, les artisans qui, de David à M. Bouguereau par exemple, ont transmis la doctrine d'académie, ne semblent pas avoir compris qu'elle ne forme qu'une sorte de réserve suprême où retremper les forces épuisées après les prodigalités excessives d'une production généreuse et abondante. Elle est composée d'un système de formules prudentes que chacun peut observer aisément, elle contient le code rudimentaire de ce qu'il importe, pour le moins, de connaître quand on veut peindre. Le moindre talent va par delà. L'école y a trouvé un idéal où atteindre !

On enseigne comme difficiles les rudiments de l'art. Si David y emprisonnait ses élèves, du moins exigeait-il qu'ils les pratiquassent sans effort ; aujourd'hui on y rêve comme à un but lointain. Le grand style, comme on disait, peu d'académiques osent s'y aventurer, et presque

aucun ne possède dans leur ensemble les éléments de ce qui devrait être du moins leur métier...

La tradition de David, Ingres disparu, s'est ainsi faite malingre, lympathique et rabougrie. Si les prétentions poursuivies égalent les ferveurs premières, qui furent orgueilleuses quand même à plus juste titre, — réunies, hargneuses, en leurs instituts et en leurs commissions d'ignorance officielle, elles n'en ont pas moins subi de rudes chocs, des désastres irréparables. Elles ont cédé à la pression de maint assaut. Elles ont fait place dans leur sein, si j'ose dire, à quelques-unes des théories novatrices auxquelles leur tâche leur imposait de résister, en dépit de tout. Elles étaient en possession du dogme, et l'ont laissé contaminer par des bribes de croyances subversives et de pratiques délétères. Aujourd'hui, plus rien de certain, plus rien d'absolu. Une opposition maussade et dédaigneuse qui ne s'ouvre que trop tard au flot des idées nouvelles ne saurait en absorber la substantifique moelle au point qu'elle s'assimile un jour et se fonde aux ressources fatiguées qu'elle prône et s'évertue de sauvegarder; le dogme flétri sent à plein nez la mort, surtout lorsqu'il tente de se farder par l'application au hasard de tout ce qu'entraîne de gravier stérile et de limon épais le flux clair et tumultueux des audaces fécondes.

Les audaces ont triomphé nombreuses en ce siècle. Dès le premier jour elles commencèrent, réservées et sûres, avec Prud'hon, irréfléchies, spontanées, puis subjuguées avec Gros, mais résolues et hardies du fait de Géricault. Que sur la formation d'Eugène Delacroix, en qui se résume le sens généreux des tentatives régénératrices, source

et inspiration des conquêtes futures, l'influence enthousiaste de Géricault ait opéré, lui-même n'eût pas songé à s'en défendre. Elève du même atelier, plus jeune d'années et de résolution, il n'a jamais caché qu'il l'admirait comme il l'aimait. Les grandes batailles peintes par Gros exaltaient aussi sa fièvre ; il lui voua un culte qui jamais ne s'est démenti. Par là Delacroix se rattachait au passé, et, s'il a répudié ce qu'il y a de froide abstraction, de science neutre et conventionnelle dans les œuvres de ses devanciers, il les jugeait avec une calme estime et ne rejetait pas tout entier leur apport.

La tradition le préoccupait, au reste, à un suprême degré. Seulement il l'entendait plus large. Il y voulait surprendre non l'infranchissable limite qui enserre et qui étreint le ressort de l'idéal, mais le secret surabondant des moyens par lesquels s'exprime la vie, l'élan du rêve poétique, la force lyrique de la passion.

Aussi est-ce sur les peintres d'autrefois d'un tempérament chaleureux que la réflexion de Delacroix s'attachait le plus volontiers. Les grands Vénitiens, Tintoret, Titien, surtout Véronèse, l'emplissaient d'extase, mais les Flamands le tenaient. Il parcourut, avec quel souci de bien les voir et de tout en connaître, les musées et les églises de la Belgique. Son admirable *Journal* nous en a laissé le témoignage. En Van Dyck il reconnait, en quelque sorte, un frère aîné ; il salue son maître en Rubens.

Il ne dédaignait pas, au surplus, de s'informer à des sources plus familières et plus proches. Très tôt, à la suite d'une entrevue au musée du Louvre, il s'était attaché d'amitié avec un jeune artiste anglais qui, comme lui,

étudiait les maîtres flamands ou vénitiens. C'était Richard Parkes Bonington, né en 1801, dans le comté de Nottingham, et dont la belle carrière laborieuse allait, dès 1828, être interrompue par la mort brusque et sinistre de la phtisie. Coloriste délicat, ses recherches dès le début intéressèrent au plus haut point Delacroix. Ils travaillèrent bien souvent ensemble, unissant leurs efforts, se communiquant leur foi. Que l'un rêvât des visions tumultueuses et sonores, l'autre des visions gracieuses, du moins fondaient-ils leurs espérances sur des ressources semblables. Bonington attira l'attention de Delacroix vers la peinture anglaise, et par ses conseils le détermina à passer à Londres, au mois de juin 1825.

Les portraits de Lawrence, les compositions ébauchées de Wilkie, le paysage de Constable longtemps le subjuguèrent, et le dernier surtout, de son aveu même, exerça sur sa manière de peindre la plus constante, la plus effective des influences.

Ainsi se rattachaient les peintres de l'école nouvelle aux plus durables traditions. Si Constable, émule consciencieux, profond et savant autant qu'il fut, dans la vie, modeste et discret, du hardi Turner, tour à tour, et même tout à la fois, si génial et si inhabile, il pouvait se réclamer, aussi bien que de Claude Lorrain, du vieux Ruisdael et de Meyndert Hobbema ; l'art des portraitistes anglais provient, plus âpre et plus profond souvent chez Reynolds et chez Romney, plus moelleux et plus mou chez Lawrence, des chefs-d'œuvre volontiers maniérés, très vivaces comme ils sont très rapides, que Van Dyck, d'une main agile et délicate, dans les dix dernières années

de sa vie, exécuta durant son séjour à Londres.

Bonington, Delacroix, les deux noms, pour la première fois, se trouvent inscrits au livret du Salon de 1822. Le Fèvre, Meynier, Gérard, Gros, avec une *Ariane* et un *David*, Ingres avec son *entrée de Charles V*, y représentaient le grand art académique ; Prud'hon y figurait ; Sigalon, débutant, y connut le premier et le meilleur succès de sa carrière : sa *Jeune Courtisane*, musée du Louvre, forme une composition gracieuse et agréable à voir. Mais il ne tarda guère à connaître l'inconvénient de ses indécisions. Echappé à demi aux règles de l'école, il ne sut prendre parti ni se joindre aux libérateurs. Il végéta, peignant les quelques portraits dont il avait quêté la commande, déçu et misérable, jusqu'au jour où M. Thiers, ministre, le chargea d'aller à Rome copier, pour une salle du palais des Beaux-Arts, la fresque du *Jugement Dernier*, de Michel-Ange. A peine eut-il ramené cette copie à Paris, après qu'elle lui eût assuré la faveur enthousiaste du pape Grégoire XVI, que, revenu à Rome pour compléter son travail, il fut atteint du choléra et y succomba le 18 août 1837.

Les visiteurs du Salon s'arrêtaient encore devant deux des plus célèbres compositions anecdotiques et charmantes de Boilly : le *Déménagement* et cette mouvementée et populaire *Distribution de vin et de comestibles aux Champs-Elysées*, qui nous fut montrée à la Centennale de 1900.

Les paysagistes survivants des époques surannées, Bidauld nécessairement, et son *paysage allégorique* où, disait le livret, « tous les objets de cette composition ont été indiqués à l'auteur par Mme la marquise de G., proprié-

taire du tableau » ; — puis Bertin et Taunay, plus curieux avec quelqu'une de ces études trop poussées, trop stylisées, du moins sincères dans leur médiocrité, qu'il envoyait de Rio-de-Janeiro, et De Marne avec une *Basse-Cour* et un *Marché*, accueillaient les disciples, plus jeunes, et à peine rajeunis, d'un même idéal rigide : Michallon, dans un paysage d'arbres et de fabriques, fait danser des paysannes au son du tambour de basque ; Louis-Léopold Robert présente un *improvisateur napolitain*, dont la figure remplace sur la toile grattée une Corinne qui, elle aussi, improvisait au cap Misène ; Xavier Le Prince, enfin, qui allait mourir à vingt-sept ans ; ses deux œuvres, que conserve le Louvre, l'*Embarquement de bestiaux dans le* PASSAGER, *à Honfleur*, assez proche de Boilly, et, surtout, le *Passage du Susten (canton d'Uri) en Suisse*, révèlent un goût curieux et un amour vrai de la nature qui, peut-être, s'il avait vécu, l'eussent plus tard transformé.

Dans ce milieu sévère, la *Vue prise au Havre* et la *Vue prise à Lillebonne*, que Bonington exposait, étaient bien faites pour déconcerter le goût à la mode. On y trouvait pourtant des paysages coupés de maisons et de ruines, et, au dernier tableau, selon l'alerte description qu'en donnait, dans le *Mercure de France*, du mois d'août 1901, le parfait artiste, si renseigné, si sûr, que fut Virgile Josz, « la baie du fleuve, déjà à l'estuaire, imposante et houleuse, avec son va et vient de bâtiments et de barquettes, de vastes marais, puis des prairies vertes, et sur la colline, les ruines éloquentes du vieux château d'Harcourt avec ce qui reste de la chapelle, de la tour ronde et un haut pi-

gnon percé de fenêtres ogivales, pierres moussues, fleuries et enlierées où nichent d'extraordinaires bandes d'oiseaux et de formidables essaims dont le bourdon puissant s'entend de la ville même ».

Le charme provenait d'une nouveauté de facture. Que de verve fraîche dans le coloris, quelle audace harmonieuse, que de chaleur dans le choix, l'agencement et les rappels des tons, quel mouvement dans l'ensemble et dans la disposition des plans, des fonds, sous une course furieuse des nuages. Pour la première fois peut-être on découvre au Salon de Paris ce qu'est un paysage, un instant de la nature, surprise à telle heure, dans tel climat, en telle saison, et non plus la docte reconstitution de ce qui passa longtemps pour immuable ou du moins de plus stable en elle, la forme des édifices, la rigidité théorique des grands arbres, comme si les souffles qui les animent, le temps qui les exerce et les transforme n'en était, en vérité, l'essentiel, leur esprit, leur vie même.

La volonté enthousiaste de Bonington, attachée surtout à puiser des ressources plus puissantes dans l'étude des anciens, en serait-elle venue, en prônant si délicieusement le faire de Constable — son faire plutôt que ses motifs, que les sujets de ses tableaux — à s'exprimer un jour dans de tels paysages libérés si, dès l'année précédente, il n'eût rencontré par hasard à ses côtés l'artiste très fin, très timide, un peu confus, dont l'initiative inconsciente produisait les premiers témoignages, en France, d'un art profondément sincère, ému et émouvant? L'anecdote maintes fois a été redite. Un jour, à l'*Académie de Suisse*, où travaillaient les jeunes gens qui refusaient de se ployer

à la discipline officielle, les deux amis, Delacroix et Bonington, arrivent, ivres d'admiration. Ils ont vu, à l'instant, chez un marchand, les paysages incomparables d'un inconnu ; ils en décrivent la beauté hardie, l'aspect franc et simple, la peinture solide. L'auteur, embarrassé, s'en trouve être présent : c'est Paul Huet, qui désormais participe à l'intimité de leurs efforts, de leurs espérances et de leurs tentatives.

La haute culture, la volonté sagace, l'invention magnifique sont la part, dans cette association amicale, de Delacroix ; l'affinement des ressources, la science coloriste, la chaleur dans le rendu sont apportés par Bonington ; Huet, robuste, y ajoute la franchise tranquille et l'adoration immédiate de la nature et de la vie. Chacun donne un peu de ce qu'il possède en propre ; les qualités divergentes se fondent insensiblement, mais, en passant de l'un à l'autre, laissant intacte la personnalité, elles se font les serves de chaque tempérament.

Comme il avait voyagé en Normandie avant le salon de 1822, Bonington se prit à parcourir, en une longue excursion d'étude, la plaine et les dunes de la Flandre française. Il exposa en 1824 quatre toiles et une aquarelle. C'était, en ces temps-là, un genre nouveau que les Anglais mettaient à la mode. L'œuvre de Turner, l'œuvre de Constable abondent en aquarelles incomparables, comme on sait. Bonington en a laissé d'aussi précieuses que ses peintures à l'huile. Sa *Vue d'Abbeville* est justement célèbre. Auprès de lui, Huet débutait par un *Bord de rivière en Picardie*, Delacroix montrait le *Massacre de Scio*, et Géricault une *Forge*. Il y avait les triomphateurs

ordinaires, toujours les mêmes, plus ou moins académiques et solennels, et Gérard, et Gros (avec l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême*), et Girodet, et Meynier, et Lethière, et Granet, et Bertin. Il y avait aussi Boilly, et il y avait, réapparue après tant d'années, Mme Le Brun. Il y avait aussi l'œuvre posthume de Prud'hon, l'émouvant et admirable *Christ en croix* du Louvre.

Quelques-uns occupaient un juste milieu entre les deux écoles : c'étaient, aussi bien que Sigalon, Heim, Carle Vernet, Taunay encore et Le Prince. Mais le romantisme doublement apparaissait ; outre les scandales que causaient avec Géricault, Delacroix, Bonington et Huet, des peintres étrangers avaient été invités à participer au Salon : des médailles furent décernées à Fielding, à Constable ; Sir Thomas Lawrence reçut la Légion d'honneur.

Bonington n'est pas exclusivement un paysagiste. Parmi les cinq tableaux qui portent son nom au Louvre, on trouve une esquisse, extraordinairement sobre, précise, aérée, une *Vue du Parc de Versailles* et une charmante *Vue de Venise* vivante et vraie. Puis deux délicates scènes d'histoire : *François Ier et la duchesse d'Etampes*, — *Mazarin et Anne d'Autriche*, un peu anecdotiques peut-être, mais pleines d'une intimité chaude et colorée, des régals de lumière et de vie. Quant au portrait de femme connu sous le nom de *Vieille Gouvernante*, c'est un réel chef-d'œuvre de modelé, de construction solide, un *morceau* de peinture unique par la puissance et par la portée : on se demande à quel point de grandeur eût atteint par la suite un peintre adolescent dont les débuts étaient marqués d'une telle autorité.

Bonington voyageait beaucoup. On a de lui d'admirables lithographies dont les sujets ont été pris au caprice de ses déplacements. L'Italie longtemps le retint, puis, brusquement, épuisé, il voulut, pour se réconforter par la caresse de l'air natal, revoir l'Angleterre ; il mourut inopinément, à Londres, en septembre 1828. La stupeur et l'angoisse s'abattirent sur ses amis : Delacroix sans cesse dans son *Journal* y revient, il lui conserve jusqu'à la fin une admiration fidèle.

L'hostilité grondait sous la bannière de l'Institut. Les attaques étaient violentes. Bien que les rangs des novateurs se pressassent, les coups s'abattaient principalement sur celui en qui on reconnaissait déjà sans conteste l'autorité d'un chef. De singulières épithètes, des invectives ingénieuses furent décochées à son adresse. « C'était, rappelle Théophile Gautier, un sauvage, un barbare, un maniaque, un enragé, un fou qu'il fallait renvoyer à son lieu de naissance, Charenton. Il avait le goût du laid, de l'ignoble, du monstrueux ; et puis, il ne savait pas dessiner, il cassait plus de membres qu'un rebouteur n'en eût pu remettre. Il jetait des seaux de couleur contre la toile, il peignait avec un balai ivre ; — ce balai ivre parut très joli et fit en son temps un effet énorme ».

L'opposition outrageuse ne désarma pas du vivant du peintre ; elle le harcela durant quarante années, en dépit (ou en raison) de son génie de plus en plus affirmé et reconnu, de son opiniâtreté convaincue, de son labeur paisible et constant. Il avait dérangé des habitudes faciles ; il avait édifié en face de la demeure sacrée, dont son audace tranquille rendait le délabrement trop visible. Personne

en France, à pareille époque, pas même Hugo, ni, plus tôt, Voltaire, ni, en d'autres pays, tour à tour Shakespeare, lord Byron ou Richard Wagner ne furent plus ignominieusement salis, traînés dans la fange, piétinés par la cohue trépidante des critiques de prévention ignare ou de rapine. Et, pourtant, d'autres peintres ont vu leur génie méconnu, leur vie calomniée, leur subsistance plus gravement compromise dans la joie éhontée d'une sorte de malfaisance lubrique. Ils ont tué Rembrandt; ils se sont acharnés sur tant d'autres, en Italie, en France, aux Pays-Bas. Mais cette fois ils s'étaient éveillés dès l'heure première, dès l'œuvre de début, et la mort de l'artiste, un demi-siècle plus tard, ne réussissait pas à leur fermer la bouche. Une telle insistance perfide s'exerçant contre un homme de santé délicate, passionné et nerveux, dont la volonté se tendait à dominer sa passion et ses nerfs, eût produit plus que le dégoût et le découragement où nous voyons par instants sa grande âme abîmée, si, d'autre part, il n'eût rencontré, par bonheur, quelques ferventes amitiés, des admirations sages et pleines dont le prix compensait, et au delà, l'animosité maladive de la meute inconsciente et vorace.

Sans doute, dans les premières années où il expose, la critique surannée déjà de Landon lui est rude, mais celui-là, du moins, s'exprime en peintre; Gérard successivement, et Gros, qui l'avaient applaudi, sont pris de peur et dénoncent en lui un « homme qui court sur les toits ». Ils ferment, vieillards, les yeux aux vérités qu'ils n'ont pas connues; ils demeurent attachés à leurs convictions anciennes, on ne peut pas exiger d'eux davantage.

D'autres font métier d'étudier les manifestations du beau, de découvrir les talents ignorés, et ils ne vantent que la stérile imitation, la pâle copie, la redite sans saveur. Ceux-là sont coupables, car le public auprès d'eux s'informe ; ils modèlent à leur caprice ses impressions, les aveuglent et les arment de toute la futilité de propos encombrants à l'aide desquels ils démentent eux-mêmes l'évidence et le jour, et s'obstinent sans s'en douter à écarquiller les yeux au fond des ténèbres. Ceux-là, c'est Delécluze, le critique des *Débats*, qui invente, pour l'appliquer au *Dante et Virgile*, le mot gracieux de *tartouillade* ; c'est tel et tel, les critiques des journaux d'alors et de chaque jour, celui qui proclame que Delacroix *barbouille*, celui qui l'envoie à la Morgue pour encourager son jeune talent, celui qui ne découvre chez lui que mauvais goût et extravagance, Maxime Du Camp qui lui conseille de ne se livrer plus qu'« aux travaux littéraires qu'il aime et à la musique pour laquelle il était certainement né ». Un autre, commentant Bichat, décrit, à son sujet, les signes caractéristiques de la sénilité ; celui-ci l'accuse, non content d'avoir pillé Michel-Ange, Le Brun, David, de se piller lui-même, dans la *Pieta* si éloquente et si chaleureuse de l'église Saint-Denis du Saint Sacrement ; celui-là lui prédit avec une assurance hautaine qu'il ne dessinera jamais comme Girodet. Un grand seigneur, le vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, qui daigne en 1827 diriger le département des Beaux-Arts, et qui, à s'en rapporter à la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, « allongea les robes des danseuses de l'Opéra, et appliqua de ses mains patriciennes un pudique emplâtre sur

le milieu de toutes les statues » — fit appeler Delacroix, alors tout jeune, le tança amicalement et lui conseilla supérieurement de dessiner d'après la bosse. M. Couture, peintre, tente de lui contester sa gloire dans un écrit qui, dit avec une modération extrême M. P. Mantz, « dépasse peut-être les limites du comique ordinaire ». Le statuaire François Jouffroy, délégué par l'Institut aux obsèques de Delacroix, dans une oraison funèbre qui constitue le comble de la réticence et de la réserve, néglige de faire allusion à aucune peinture murale, et loue principalement « l'interprète passionné et si habile de Byron, de Gœthe et de Shakespeare » d'avoir, aux séances de l'Institut, écouté d'ordinaire « avec une respectueuse déférence le peintre de l'apothéose d'Homère » ! Le vicomte Delaborde, enfin, en 1876, treize ans après la mort du maître, prononce, étant devenu secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, un éloge jusqu'alors différé où sont oubliés singulièrement la plupart des œuvres principales, à l'exception du Salon du Roi et du plafond de la galerie d'Apollon !

Tout cela, l'opposition de la sottise officielle et autorisée, affecte et afflige Delacroix en ses mauvais jours. Cependant il ne désespère jamais, et son découragement bientôt se dissipe. La constance au travail, une habitude assidue, la sérénité de ses réflexions, la sagesse de ses lectures, le goût ardent de la musique instrumentale, le dévouement certain de plusieurs amis le soutiennent dans les passes dangereuses et dans les tourmentes. Puis des inconnus d'hier se lèvent où il passe et le saluent en l'admirant. Ce fut, tout d'abord, car, selon le vers attribué à Villon,

On doit dire du bien le bien,

un article souvent cité de M. Thiers dans le *Constitutionnel* qui appela sur lui l'attention des visiteurs au Salon de 1822. Puis vinrent Théophile Gautier, Jal, Thoré, Théophile Silvestre. On connaît les lumineuses et définitives études de Baudelaire, les publications posthumes des *Lettres de Delacroix* par Burty, de son *Journal* par MM. Paul Flat et René Piot.

Certains peintres n'ont point encore senti son influence persistante. Ne s'en trouva-t-il pas un pour tenir, à l'Exposition posthume de Delacroix, en 1885, ce bizarre propos rapporté par Burty? « C'est sans intérêt pour nous. Nous ne voyons plus comme çà ; Bastien Lepage nous paraît plus chercheur et meilleur coloriste. » Mais Fromentin s'est plu à définir avec finesse son apport nouveau ; Fantin-Latour lui dédia un magnifique *Hommage* et, parmi les plus récemment réputés, M. Paul Signac a établi dans un opuscule documenté avec une précision absolue et une logique incontestable, combien, des Flamands et des Anglais, de Rubens, de Claude Lorrain jusqu'à Delacroix, puis de Delacroix aux peintres dits impressionnistes et néo-impressionnistes, l'évolution a été nécessaire et naturelle.

En quoi consiste donc cette originalité tant combattue tour à tour et tant exaltée? En vérité, fut-elle autrefois si choquante et si neuve? faut-il réellement en faire maintenant encore un tel état?

Quand parut Delacroix, l'art n'avait pas le champ libre, comme de nos jours. Il y avait l'école, et rien au

dehors. Quiconque, dans une certaine mesure, ne courbait point le front, ne reconnaissait pas la suprématie autoritaire et consacrée de l'école, n'existait pas. Quelques dissidences, sans doute, mais qu'étaient-elles? Sauf Prud'hon, soumis par goût à une tradition classique, différente mais non adverse, qui eût-on toléré? Les Bolonais, en premier lieu, les Romains, Raphaël, Léonard, Corrège, on révérait à ce point leur maîtrise qu'on n'en admettait nulle autre, sinon celle de David qui avait remis en faveur leur noble exemple. Stendhal, esprit indépendant et curieux, versant volontiers dans le paradoxe, ajoutait à cette liste le nom de Michel-Ange en premier rang, et ceux de Giorgione et du Titien.

La grande affaire de l'artiste était la reconnaissance d'un beau idéal, conforme à ce qu'il pouvait soupçonner des œuvres de l'antiquité, l'adoption d'un style et l'étroite imitation des maîtres. La nature, le modèle, on s'en servait sans doute, mais afin, en quelque sorte, d'y retrouver les éléments épars d'un art d'académie dont la fusion reconstituait l'abstraite réalité en les pliant selon un goût sévère aux conventions, seules admises, seules admissibles, d'une idée de perfection. L'art était l'expression purifiée, synthétique, de la conception qu'on pouvait s'être faite, à l'examen des chefs-d'œuvre du passé, de l'homme sans tare et parfait, de la nature sans tare et parfaite. Le modelé ne pouvait donc s'accuser à l'excès pour ne point tomber à ce qu'il eût pris tout aussitôt de trop personnel, de trop spécialement défini, de trop significatif, non plus d'une entité mais d'une personne, — et il en était de même du contour des figures,

de leur expression, de leur mouvement, — de tout.

Or, Delacroix a bousculé tout cela. Lui, non plus, n'aimait pas le vulgaire, le débraillé. Lui aussi était profondément épris de toutes les qualités d'ordre et de méthode. Simplement il en déplaça la notion. Au lieu de voir le contour grêle de chacun des objets juxtaposés pour faire tableau, il vit par larges masses au caprice des ombres et de la lumière; il surprit l'espace traversé par le mouvement, il en saisit les rythmes prolongés dont le moindre détermine la métamorphose de toutes les valeurs en conflit, modifie l'équilibre des groupes et établit des relations nouvelles. Il comprit, ou son œil devina, que rien ne s'interrompt, ne se découpe à notre gré pour s'offrir en spectacle à notre curiosité; que tout en toutes choses se poursuit, passe, se répercute et se propage ; que de la sorte, une sublime harmonie sans cesse mouvante, mais jamais troublée, nous unit par des liens mystérieux, dont l'effet seul est apparent, à tous les êtres et à toutes les choses ; que l'air, en nous enveloppant de ses haleines légères ou du souffle violent des tempêtes, agit sur nous, nous transfigure dans la même mesure qu'il transfigure tout ce qui nous environne, la terre qui nous porte, les maisons que nous avons édifiées, les lumières qui nous éclairent, les vêtements qui nous couvrent et nous parent, les arbres dont le haut feuillage bruissant nous protège, les eaux transparentes où nous nous désaltérons, tout ce que nous voyons, tout ce que nous touchons, tout ce qui nous touche et dont nous subissons sans nous en douter le pouvoir universel, nécessaire et occulte.

Plus rien n'est absolu. L'idéal de la perfection est brisé sur la terre. L'homme ne sera plus envisagé en tant qu'un être à qui la faculté d'abstraire prête, fût-ce par prétérition, la majeure partie de sa noblesse et de sa grandeur conjecturales. Il sera une masse qui se meut, selon les circonstances, selon ses passions propres, les désirs et les gestes de son corps, au gré des événements extérieurs, qui influeront autant sur lui que lui-même influera sur eux. C'est dans le mouvement, c'est dans la relation changeante des corps et des espaces, qui s'expriment au moyen du déplacement de la lumière et du changement des couleurs, que peut se surprendre le secret des passions qui traduisent la vie.

Ainsi, l'âme ardente, les yeux ouverts à guetter la métamorphose incessante, Delacroix se dresse, révolté, devant la froideur conventionnelle des simulacres vacants, il instaure à nouveau une ferveur oubliée, il renoue la tradition perdue.

Ce n'est point, néanmoins, dans l'observation immédiate de la réalité diverse et mouvante, dans l'étude de l'existence commune et vulgaire qu'il va chercher les motifs de son émotion. Il s'y arrête, certes, mais pour contrôler la vérité d'une attitude, l'élan d'une action, l'effet d'une coulée de la lumière. Les poètes l'inspirent, c'est dans la Bible, dans les grands événements de l'histoire, dans le poème de Dante, dans Arioste, dans Shakespeare, dans Byron, dans Walter Scott, dans Gœthe enfin, dont la lecture enthousiaste le retient d'année en année, qu'il puise en général les sujets de ses compositions. Il regardait, comme il se plaisait à le répéter, la nature comme

un dictionnaire ; pas plus que prendre des mots au hasard dans le dictionnaire et les présenter côte à côte ne serait faire œuvre de littérature, la peinture ne consiste à juxtaposer les observations de lignes ou de couleurs qu'on a surpris dans la nature. Il faut savoir s'en servir, les subordonner à un plan préconçu, les soumettre à un ensemble qu'elles serviront à fortifier si elles sont judicieusement choisies et employées avec discernement.

Delacroix n'aimait pas, n'admettait pas la conception réaliste de l'art. Devant Courbet, la vulgarité des sujets traités le choque profondément, mais il n'en est pas moins stupéfait de la vigueur de son métier. Avec toute l'impartialité à laquelle il pouvait soumettre ses convictions souvent impétueuses et toujours exaltées, mais qu'une ardente réflexion toujours avait mûries, il observe, il examine, il scrute tout ce que produisent ses contemporains. Il a des haines, des injustices, des incompréhensions sans doute, mais jamais un mépris. Il copie, il calque des dessins d'Ingres, en vue surtout de combattre sa méthode ; mais il a horreur de Delaroche dont la composition lui apparaît lamentable et la couleur faite d'encre et de cirage. Il s'étonne de la pauvreté intellectuelle de la plupart de ses confrères qui ne s'entretiennent entre eux que des qualités de l'exécution sans nul égard pour les facultés plus nobles et plus rares de l'invention et du groupement. Enthousiaste des monuments de la plus haute littérature, il passait, dans la dernière période de sa vie, des heures enflammées à discuter, avec le vieux Chenavard, les problèmes les plus ardus de l'esthétique, de la sociologie et de la morale. Il se réjouissait d'avoir

rencontré dans Millet, dans le paysan Millet, quelqu'un avec qui on pût s'entretenir de Michel-Ange et de la Bible. Quant à Corot, pour lui son estime et son admiration étaient absolues, c'était le plus fin, le plus subtil, le plus idéaliste des artistes de son temps.

Ainsi ses enthousiasmes et ses éloges ne se subordonnaient point à des considérations d'écoles. Il avait loué, parmi les classiques, Gros; il tenait pour digne d'étude et d'une critique minutieuse le talent d'Ingres, le rival qu'on lui opposait sans cesse; il reconnaissait la valeur de Flandrin, de Couture. Des disciples romantiques dont une critique simpliste l'environnait au hasard, parce qu'elle le considérait comme le maître du romantisme, il ne se souciait guère d'accepter la solidarité inconsciente ou le confus hommage; sa sympathie allait à quelques-uns seulement en qui, Charlet ou Decamps, il découvrait un talent supérieur et original.

Ce fut un grand esprit indépendant et curieux que celui de Delacroix. Il s'est forgé un instrument personnel de vision et d'exécution que, sans répit, il soumet à l'épreuve de la comparaison, il le perfectionne et l'améliore sans cesse, de plus en plus l'adapte à ses goûts spontanés, aux tendances de son tempérament et de sa réflexion, mais jamais il ne songe à l'imposer à qui que ce soit, respectueux de la multiplicité des originalités possibles, dont chacune, il le sent et le comprend, doit s'exprimer selon ses moyens propres et dans la direction qu'elle s'est imposée.

Cette réserve, hautaine si l'on veut, et, à coup sûr, magnanime, ouvre, dans le monde des peintres, comme

dans tout l'univers intellectuel la généreuse poussée du romantisme, une ère de diversité féconde et de superbe indépendance. La règle immémoriale cède à la pression des sèves tumultueuses ; la vie, engourdie dans les lacets de la doctrine, se réveille aux mille haleines du printemps nouveau. Qu'importe si, de part ou d'autre, une exubérance momentanée détruit les équilibres, rompt même l'harmonie ? La durée est le remède suprême. La joie prend conscience de soi, la liberté se discipline et se gouverne.

Dès sa jeunesse, une prudence avisée maintient Delacroix à l'abri des extravagances et du désordre. Comme il ne vit que pour son art, il en porte en son esprit une idée trop orgueilleuse pour la salir d'impatiences ou d'irréflexions. Tout en lui est mesuré, ordonné, conscient, mais en relation directe et nécessaire avec la fougue de ses pensées, avec l'enthousiasme de ses désirs.

Du tableau premier exposé au Salon, en 1822, par Delacroix : *Dante et Virgile, conduits par Phlégias, traversent le lac qui entoure la ville infernale de Dité*, M. Thiers, dans l'article tant cité du *Constitutionnel*, disait si justement qu'on l'y a reconnu inspiré par un des peintres les plus sensibles de l'époque, l'éclectique, bienveillant et timide Gérard : « Aucun tableau ne révèle mieux, à mon avis, l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix représentant *Dante et Virgile aux Enfers*. C'est là surtout qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui ranime les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste ». — Puis, ayant décrit le tableau, il

ajoute : « Dans ce sujet si voisin de l'exagération, on trouve cependant une sévérité de goût, une convenance locale en quelque sorte, qui relève le dessin, auquel des juges sévères mais peu avisés ici, pourraient reprocher de manquer de noblesse. Le pinceau est large et ferme, la couleur simple et vigoureuse, quoique un peu crue ».

De cette couleur crue, sans doute, sommes-nous à présent de mauvais juges. Les tons se sont épaissis et noircis, le tableau à peu près partout uniformisé. Tout juste, nous noterons que Delacroix moins qu'en tout le reste de son œuvre paraît s'y être préoccupé de l'arrangement, de l'union de couleurs claires et vibrantes. Mais ce qui frappe, c'est le mouvement des eaux bourbeuses et lourdes où nagent les corps désespérés, le groupement, l'expression des trois figures dans la barque, l'*effet* sobre et puissant de la composition.

Où M. Thiers a vu quelque crudité, aujourd'hui serait-on porté à trouver les couleurs ternes et neutres. Il faut tenir compte du double fait que Delacroix, en 1822, procédait encore selon les traditions reçues dans sa jeunesse, un peu allégées par le haut exemple de Géricault, et que, même plus tard, trop souvent en raison de leur qualité matérielle, les couleurs qu'il a employées, défectueuses, se sont désaccordées, les noirs et les bruns s'écaillent et s'effritent. Il ne nous est pas toujours loisible de nous figurer avec exactitude comment le tableau est apparu aux regards des contemporains.

Sa vie durant, Delacroix s'est préoccupé de la composition chimique des couleurs dont il usait, et de leur durée possible. Bien mal a-t-il été servi, comme la plupart de

ses contemporains ! — Du moins, dans le *Dante et Virgile* si l'harmonie des tons s'est assombrie très certainement, elle n'a pas été détruite, c'est l'essentiel.

Le tableau offre un haut exemple, dès le début, du talent propre et des tendances de Delacroix. L'intérêt réside, avant tout autre chose, dans le mouvement de la composition. Le peintre n'a pas, avec froideur, mis côte à côte les précis détails exprimés par le poète chez qui il a résolu d'illustrer un épisode choisi. Les traits caractéristiques évoqués par Dante lui ont servi à s'imaginer la scène dans son ensemble, et, lui, sa mission consiste à la reporter sur la toile comme il l'a vue, non tant avec le souci de reproduire, d'imiter la description poétique, que d'en donner l'impression, dans le but certain de faire naître chez le spectateur une émotion comparable à celle que le lecteur a éprouvée. Les moyens pour les deux arts ne sont pas les mêmes, si le résultat doit être analogue. Voilà donc, pour le peintre, la part de l'invention, elle est absolument nécessaire.

Lorsqu'on écrit, on évoque un type humain, une action, un sentiment, un paysage, par l'expression de quelques-uns des caractères qui frappent en eux. La plupart, un grand nombre du moins, sont laissés de côté. La lourde énumération, si descriptive soit-elle, n'en saurait jamais être complète, et, en tous cas, fatigue tôt, au lieu d'allumer, l'imagination.

La peinture, si elle fixe tous les détails immédiatement visibles (le cas n'est pas fréquent), s'arrête à plusieurs, d'où elle sait qu'en insistant elle obtiendra l'effet qu'elle poursuit. Il faut placer le groupement dans l'atmosphère,

déterminer le concours alternatif de la lumière et des ombres diversement graduées, établir avec vigueur l'éclat, la transparence, l'altération vers le foncé et vers le plus mat tour à tour de tout le coloris, donner à l'ensemble son unité, réaliser l'harmonie dans le développement de chaque partie et atteindre, de la sorte, au pathétique le plus fort et le plus émouvant.

Ce n'est pas au peintre d'analyser, bien au contraire, les éléments de sa composition. Il n'a qu'un effet à produire, un coup à porter ; il doit agir en saisissant. Il ne saurait diviser pour accumuler.

Tout de suite, devant le tableau de Delacroix, on ressent la pesanteur fuligineuse qui s'appesantit sur les fossés entourant la ville de Dité. Elle apparaît à demi, embrasée, au fond, au milieu des vapeurs sombres. Les eaux sont mauvaises où pèse, de tout le poids d'un corps humain, la barque qui les franchit. Au devant, Dante, debout, terrifié et miséricordieux, regarde, dans sa compassion et son horreur muette, les lamentables corps de damnés roulés par la vague ; ils se dirigent vers lui, ils l'assaillent de leurs interrogations pleines d'envie ; comment un vivant peut-il être emmené sûrement aux rivages qu'ils ne sauraient, eux, parvenir à atteindre ? Et ils s'empressent vers la barque, ils se cramponnent aux basbords des poings et des dents même ; c'est en vain, le flot les reprend, et Dante, qui se serre sous le vent vers son compagnon et son maître, ne peut encore détourner de leur tourment son long regard, et Virgile le réconforte de sa voix résignée et suave, et, cependant, à la poupe, assis seul et nu, Phlégias, d'un mouve-

ment uniforme et puissant, tire l'aviron rageusement.

Si l'on se reporte au texte florentin, à peine de quelque vers on retrouve directe l'image ici reproduite, mais de l'épisode l'air et le parfum y tiennent tout entiers : point de copie, une transcription aussi haute, aussi puissante, dans un art, dans un mouvement différents.

Lorsque, au Salon suivant, deux ans plus tard, Delacroix montrait au public *une scène* (qu'on voit aussi au Louvre) *des Massacres de Scio*, s'il s'inspirait, non plus d'une œuvre de littérature, mais d'un fait précis, réel, du temps présent, son souci de composition demeurait aussi grand et aussi grandiose, tandis qu'il atteignait, dans les réalisations de métier, à des moyens nouveaux et plus résolument recherchés.

Tout d'abord, il se débarrasse des ocres et de tout le fourniment terreux dont s'encrassait jusqu'alors sa brosse. Il prend sans hésitation les couleurs éclatantes qui épouvantaient l'école : laque de garance, vert émeraude, bleu de cobalt. Il faut lire, dans l'analyse subtile qu'en donne M. Signac, comment se perfectionne d'œuvre en œuvre son audace : après qu'il s'est arrangé, avec quels soins minutieux, une gamme nombreuse de demi-tons et de demi-teintes, il cherche toujours, jusqu'à ce que, enfin, sa palette qui, au dire de Baudelaire, ressemblait à un bouquet de fleurs savamment assorties, s'enrichisse « de la sonorité d'un cadmium, de l'acuité d'un jaune de zinc et de l'énergie d'un vermillon, les plus intenses couleurs dont dispose un peintre. — En rehaussant de ces couleurs puissantes, le jaune, l'orange, le rouge, le pourpre, le bleu, le vert et le jaune vert, la monotonie des nom-

breuses mais ternes couleurs en usage avant son intervention », il crée son moyen d'expression puissant et tumultueux, et donne naissance à la science rénovée du coloris moderne.

Peu de temps avant l'ouverture de l'exposition de 1824, Delacroix avait achevé son tableau lorsqu'il lui fut donné de voir une série de paysages de Constable. La lumière y semblait tenir du prodige. Il les étudia et surprit un secret qu'il sut mettre sur-le-champ à profit. Où l'on voyait, à distance, une teinte uniforme et intense, l'artiste anglais avait procédé au moyen de petites touches juxtaposées et contrastées, point fondues entre elles, et dont l'effet certain était de produire une vibration qu'il n'eût point soupçonnée auparavant. Justement, il se désespérait de trouver mornes certaines parties de sa toile, il la reprit, selon la facture dont il venait de saisir la cause, et il connut la joie aussitôt de voir « sa toile s'unifier, s'aérer, s'illuminer, gagner en puissance et aussi en vérité ».

Désormais il a découvert un système qu'il ne lui reste qu'à développer avec une hardiesse prudente. C'est à quoi il s'emploie sans faiblir. Les notes sur ce point abondent dans le *Journal*, les recherches sont incessantes, les trouvailles nettement appréciables d'année en année à travers son œuvre. Il élimine de parti pris, sachant que toujours la couleur d'un tableau paraîtra plus grise qu'elle n'est, la coloration terne, moyenne, facile. Tout doit chanter, s'exalter, se rehausser de son éclat propre soutenu et décuplé par l'éclat de ce qui l'environne. Quelle que soit l'intensité en soi d'une teinte quelconque, la valeur en augmente lorsqu'elle fait contraste à d'autres teintes aussi

intenses. Plus la touche sera précipitée et rompue, plus vif en sera l'effet. Enfin, il est utile d'outrer les tons locaux, et d'y donner libre champ aux conflits et aux jeux des ombres froides et des lumières chaudes, lesquels constituent ce qu'on dénomme le contour et le modelé. Ce que Delacroix a établi par instinct ou par expérience dans chaque occasion, les impressionnistes y sont venus par réflexion, les néo-impressionnistes, nous le verrons, par une méthode scientifiquement élaborée.

Au reste, ces principes épars, le peintre les découvre, plus ou moins approfondis, plus ou moins dissimulés, chez plusieurs des grands coloristes anciens : Véronèse a su les appliquer, et Rubens, en maintes rencontres ; Rembrandt en a usé, d'une manière sans doute très spéciale, en vue d'effets particuliers.

En 1832 se complète l'évolution de Delacroix ; il pénètre dans le domaine de la pleine lumière. Il la boit des yeux et, de tous les pores de sa chair, il en est baigné et submergé. Il en observe autour de lui, sur lui, la composition, la vertu diverse, la diffusion et le contraste. Il la dissout entre ses éléments, la reforme à son gré, il la pénètre et la possède.

C'est dans l'empire encore mystérieux du Maroc, de Tanger à Mequinez, puis sur les côtes d'Algérie, à Oran, à Alger, que ses prunelles s'éblouirent d'ardentes visions colorées. Il accompagnait le comte de Mornay chargé d'une mission diplomatique auprès du sultan Abd-er-Rhaman. Son absence dura des premiers jours de janvier au milieu du mois d'août 1832.

Le pittoresque du pays le frappe et le charme, la fa-

cilité indolente ou farouche des mœurs, la nouveauté du costume. Il note, il dessine, il croque ; il observe tout ce qu'il n'eût pas pu connaître autrement, il jouit profondément des moindres détails du voyage ; il fixe dans sa mémoire autant que dans les rapides dessins et les lignes écrites de son carnet, les particularités du paysage, les physionomies, les attitudes des gens, les usages locaux, les scènes diverses qui se déroulent à ses yeux. Mais surtout la lumière l'occupe qui tombe sur les objets si vivement colorés, en décuple l'opulence, la radieuse fraîcheur et l'éclat. Plus beaux les visages de femmes parées, des belles juives à qui s'attache son admiration, sous le ciel cru de l'Afrique heureuse, et surtout, vers le soir, dans l'ombre apaisée des cours intérieures ou des terrasses. Cette vie, pacifique, en plein air, se déroule en mouvements amples et majestueux, en gestes harmonieux sous les plis des vêtements larges ; elle lui semble digne des temps antiques de la Grèce et de Rome. « Imagine, écrivait-il à quelqu'un de ses amis, ce que c'est que de voir, couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde. » Et Théophile Silvestre l'entendit plus tard parler ainsi : « L'aspect de cette contrée restera toujours dans mes yeux ; les hommes de cette forte race s'agiteront toujours, tant que je vivrai, dans ma mémoire. C'est en eux que j'ai vraiment retrouvé la beauté antique ».

Et, bien qu'il s'en revienne par l'Espagne, qu'il se soit émerveillé, à Séville, de la magnifique obscurité de sa ca-

thédrale, des jardins anciens, du réfectoire des Chartreux et de la maison de Pilate, puis des tableaux de Velasquez et plus encore de ceux de Goya, le Maroc et l'Algérie ont conservé dans son souvenir une place unique, il y séjourne par l'esprit, il en évoque constamment maint site, maint épisode et mainte figure.

Ce qu'il avait cherché et voulu par haut et fier instinct d'artiste, ce voyage en avait complété chez lui le sentiment. Tout ce qu'il avait rêvé se vérifiait, se renforçait. Il était sûr désormais de sa vision et de lui-même. Que Constable et Bonington et Lawrence dans son immédiat entourage lui eussent appris quelques parties de son métier, qu'il en eût reçu la confirmation dans Véronèse, dans Rembrandt et dans Rubens, il ne le méconnut jamais, seulement il redoutait l'autorité trop pesante des précédents. Ils laissent des traces d'action ineffaçables sur de grands talents comme sur la presque totalité des talents médiocres. « Les gens comme Ingres ne les quittent plus. Ils ne font pas un pas sans les invoquer. »

Une nature ardente, lumineuse, variée, souvent tragique et toujours ample et mouvementée, au Maroc, s'imposa à lui. Il comprit dès lors profondément le sens de ses aspirations intérieures. Elles ne s'en trouvèrent point modifiées, mais s'établirent en lui avec une nécessité plus instante et plus profonde.

Sa production, dès l'abord étonnamment abondante, s'accrut peut-être de cette assurance mieux assise. A coup sûr, il ne devait plus connaître incertitude ni hésitation. Sa maîtrise désormais fut absolue, et, sans tâtonner jamais, elle se développa.

Les œuvres de sa première manière (1822-1831) marquent l'éclosion magnifique du romantisme pictural. Après le *Dante et Virgile*, après *les massacres de Scio*, elles comprennent un nombre considérable de sujets tirés principalement des poètes qu'il aimait.

Il prit part à toutes les expositions du temps, à la Galerie Lebrun, au Musée Colbert, à la Société des Amis des Arts, chez l'éditeur d'estampes Gaugain, que ce fût pour protester contre les rigueurs des jurys, en faveur des Grecs ou pour l'extinction de la mendicité. Le Salon de 1827 comptait de lui, outre huit toiles de petite dimension : *nature-morte, Pâtre de la campagne romaine, blessé, se désaltérant* (Centennale de 1900), *portrait du comte Palatiano en costume souliote, jeune turc caressant son cheval, deux chevaux de ferme anglais, combat du Giaour et du Pacha, Faust dans son cabinet, Milton soigné par ses filles*, — trois toiles des plus importantes : *Christ au jardin des Oliviers* (église Saint-Paul Saint Louis) *le Doge Marino Faliero décapité*, enfin *la mort de Sardanapale*.

Le despote est représenté couché sur un lit de repos dans son palais en flammes, entouré de ses plus précieuses richesses : des vases d'or incrustés de pierreries, ses armes d'apparat, ses chevaux préférés que tiennent en laisse des esclaves, et les plus chéries de ses femmes qui se livrent autour du roi placide et muet à tous les emportements de la terreur, à tous les cris, à tous les gestes du désespoir. Une seule, noble et candide comme un lis, indifférente aux progrès de l'incendie, se meurt pâmée d'amour aux pieds du maître, et sa chaude chevelure blonde voile son blanc visage.

Ce Salon, au reste, ressembla à une invasion des hordes romantiques. Decamps et Paul Huet y voisinaient avec Bonington et le jeune Poterlet qui allait périr tristement à 33 ans et qui a laissé le souvenir d'un coloriste puissant et profond. Le Louvre possède de lui son plus célèbre tableau : *la dispute de Trissotin et de Vadius*, qui date de 1831. Deveria éclipsait aux yeux de bien des amateurs la gloire naissante de Delacroix, avec cette tumultueuse et décidément inconsistante *Naissance de Henri IV* qui fut longtemps prônée si haut, et qui devait être son seul succès. Ary Scheffer donnait ses *Femmes souliotes*, Delaroche sa *Mort d'Elizabeth*, cependant que les académiques ne leur opposaient, Michel Martin Drolling, Antoine Gros, que leurs tristes plafonds peints pour le Louvre, Ingres son *Apothéose d'Homère* et Heim, à côté de son curieux, mais si froidement documenté *Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin de l'exposition de 1824*, une scène religieuse dans le goût lamentable de son *sujet tiré de l'histoire des Juifs* ou de ses tristes décorations pour les salles de la céramique antique.

Mais à si peu ne se bornait point l'activité de Delacroix. Il achevait, entre autres tableaux, sans s'arrêter à son illustre et magistrale série de lithographies pour le Faust de Gœthe (1826-1828), une seconde version, profondément modifiée — la première était de 1825 — de son *Tasse dans la prison des fous*, qu'un jury devait refuser quand il le présenta au salon de 1839 — un *Justinien composant ses lois*, commandé pour le Conseil d'Etat, — *le massacre de l'Evêque de Liège*, une *apparition de Méphistophélès à Faust*, *la Bataille de Nancy*,

et *la Grèce expirante, sur les ruines de Missolonghi* (Musée de Bordeaux).

Que d'un tel sujet ait été tenté Delacroix ! on y prévoit, sans doute, je ne sais quelle emphase surannée, quelle stérilité et quel ennui ? Eh ! non, il n'y a, ici, qu'une simple femme et un grand geste de désolation indignée. Si un soldat noir, debout, vainqueur, sur des pierres encore fumantes occupe le fond de la toile, sans déclamation, la jeune Grecque lui attribue un sens profond d'humain désastre. Et le coloriste magnifique donne avec une pathétique sobriété leur valeur aux tons les plus divers, multiplie, au foulard de la coiffure, aux chairs de la tête, du cou, des seins, aux étoffes du vêtement d'un goût déjà oriental, la diversité splendide de tous les blancs. Traitée de la sorte, rénovée dans ses procédés, l'allégorie dépasse son prétexte ; elle ne s'attarde plus à grouper les accessoires de convention, elle généralise par la force pénétrante de sa grandeur expressive.

Mais quel sens plus humain encore prend l'allégorie, quand, frémissante, elle surgit debout, sur la *Barricade*, sous la figure jeune d'une liberté héroïque, guidant le peuple, un drapeau à la main, déguenillée, la chemise ouverte sur les seins nus, fière et grande, lui indiquant les voies où s'engager avec résolution. Il montra cette scène du 28 juillet 1830, au Salon de l'année suivante ; elle se trouve maintenant au Louvre. Le décor réel et moderne de la ville bouleversée, les visages hâves de l'homme au chapeau haut et de l'enfant qui tient aux poings des pistolets, prennent devant l'apparition inattendue une signification plus épique : elle domine le tumulte, dont elle

résume le sens avec une expressive netteté. Puis quel dessin ardent, vaillant, d'une fougue sûre, quelle puissance dans le caractère tragique, entrevu, du coin de ce Paris vrai que le peintre a évoqué ! C'est la plus étrange, la plus particulière de ses œuvres, la seule où s'est faite à dessein et si intimement la fusion du réel et de l'imaginaire.

Les dons de l'invention qui dominent Delacroix, ne sont chez lui jamais désordonnés ; nul n'est dans la composition d'un tableau, plus raisonnable et précis ; seulement, avant qu'il l'établisse, la verve de sa pensée s'est échauffée, les mouvements qui la traduisent ont été emportés, ardents, épiques ; lorsqu'ils ont atteint le plus haut point de la force expressive qu'ils comportent, désormais arrêtés dans la mémoire, la sagacité savante, minutieuse du peintre sûr de sa vision, en transporte l'image sur la toile.

Les contemporains dont on a prétendu faire des rivaux de Delacroix ne procédèrent point de même : leurs visions sont froides, leur facture est désordonnée. Ils n'élisent point d'un fait, fût-ce avec outrance, le moment saillant, frappant, qui le résume tout entier ; ils surajoutent détail à détail, ils collectionnent la série des particularités qui l'ont marqué, presque à la façon des érudits ; ils noient de la sorte l'essentiel dans le torrent jamais las des circonstances secondaires. Mais leur coup de brosse se hâte, s'enfièvre au point qu'ils n'en sont plus les maîtres. Ils peuvent étonner, briller, au premier aspect, par l'abondance des chatoiements, la vigueur même d'un coloris spontané, mais l'ensemble n'est pas établi, les valeurs ne



sont pas proportionnées, tout vient du hasard et rien, dès qu'on examine, ne résiste.

L'antipathie étrange, durable et réciproque de Victor Hugo et de Delacroix dicta aux disciples du poète de se choisir chez les peintres un protagoniste de l'art romantique qui ne lui déplût pas. Peut-être, au reste, avec sincérité étaient-ils plus sensibles au brio de la touche qu'à l'audace des idées. Avec Eugène Deveria qu'on n'eût pu défendre longtemps, et dont le premier succès ne fut suivi d'aucun autre, ils patronnaient Louis Boulanger, dont les plus réputés tableaux, comme le *Mazeppa* ou le *Triomphe de Pétrarque*, s'inspiraient de quelque épisode des *Orientales* ou d'autres œuvres lyriques, et à qui l'on doit des portraits de Victor Hugo, de Dumas en Circassien, de Balzac, etc. Louis Boulanger finit, pris de doute sur la voie où il s'était engagé, par accepter la situation de directeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, où il mourut en 1867. Il y eut pour successeur Célestin Nanteuil, un des plus délicats, avec les Johannot et Achille Deveria, d'entre les exquis lithographes qui attachèrent, plus exactement et plus durablement que les peintres, leur talent au service de la poésie romantique.

Par le choix de leurs sujets d'autres artistes furent rattachés à la même école ; il n'y avait, chez eux, aucun motif de sensibilité ni de métier pour qu'ils en fussent. La *mort d'Elizabeth*, mélodramatiquement mise en scène, surtout les *Enfants d'Edouard* (tous deux au Louvre), ne sont que des images qui veulent être correctes et atteindre au style classique. L'arabesque d'un dessin sans

grâce, sans esprit et sans hardiesse, s'y fige dans la plus désolante médiocrité, et la couleur bruyante, discordante du premier tableau, n'est pas moins plate et banale que la monotonie ennuyeuse du second. La réputation de Paul Delaroche resta grande, sa vie durant ; cependant des critiques justifiées l'avaient blessé au point qu'il cessa d'envoyer au Salon à partir de 1837. Sa vogue nous apparaîtrait inexplicable si nous nous contentions de jeter les yeux sur sa *Jane Gray*, son *Galilée*, son *Richelieu remontant le Rhône*, son *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier* ou son Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts ! Elle constitue un document des plus curieux sur le goût français, moyen et bourgeois, à l'époque de Louis-Philippe. Ses portraits étaient infiniment recherchés par le soin qu'il prenait à fixer la ressemblance, on dirait aujourd'hui, photographique, ou, en quelque sorte, officielle. Il n'affichait pas avec ardeur des opinions intransigeantes, il ne s'opposait pas avec rigidité à toutes les innovations. Cultivé, de bon ton, il était artiste de sens, ennemi des vaines outrances, éclectique et *juste milieu*.

Ary Scheffer, de qui, au moins certains portraits (au Louvre, Lamennais, Villemain) montrent plus de pénétration et de connaissance de l'âme humaine, ne manqua point de sentiment vrai, comme l'indique sa petite étude de la *mort de Géricault*, mais, inquiet, méditatif, avec une conviction, une assiduité de plus en plus absolue, il s'appliqua à éteindre toute chaleur d'expression, toute fougue d'exécution comme des moyens d'émotion grossiers, qui parlent trop aux yeux du corps et ne s'adressent pas tout droit au seul esprit. De sa *Francesca da Ri-*

mini (1822), à ses *femmes souliotes*, à son *Gaston de Foix* (Versailles), à sa *Mignon*, tout éclat s'atténue et disparaît; on n'en trouve plus trace dans *Saint Augustin et Sainte Monique*, effigies si tendrement, si profondément pensives qu'on regrette en vérité, en les voyant au Louvre, que la sève de vie y manque totalement, ni dans cette *Tentation du Christ* (au Louvre encore) au sujet de laquelle on ne saurait mieux dire qu'Ernest Renan, qui, après en avoir, dans une page peu connue, loué l'intention et, au point de vue philosophique, la réalisation, ajoute, en quelques lignes bienveillantes et spirituelles, la pleine condamnation de toute l'école :

« Je n'ai pas le droit d'apprécier l'œuvre de M. Scheffer par le côté spécial de l'art. D'autres regretteront peut-être qu'il n'y ait pas déployé une exécution plus vigoureuse et un coloris plus brillant. Mais M. Scheffer aspirant surtout à rendre l'idée, une manière trop fortement accusée serait chez lui une sorte de contre-sens. L'éclat matérialiste de la couleur donnerait trop de corps aux êtres charmants nés de son pinceau et auxquels il prête juste autant de vie qu'il en faut pour exprimer les nuances les plus fines du sentiment. Le coloris est la qualité essentielle du peintre qui aspire à rendre la vie et la réalité ; mais ces artifices, par lesquels on s'adresse aux yeux quand on ne sait point s'adresser à l'âme, n'eussent été qu'un luxe déplacé chez l'artiste éminent qui a le mieux su en notre siècle trouver le chemin du cœur. »

Ce que les sons groupés par l'ingéniosité du musicien ou du poète ne sauraient atteindre, le peintre avec un art matériel prétend y réussir. Et comment peut-il se leurrer

que d'un esprit à un autre esprit la communication sera faite sans intermédiaire ? il faut bien qu'il ait recours aux yeux, tous ses moyens s'adressent à eux, ce sont donc truchements à satisfaire tout d'abord pour qu'ils consentent à porter au cerveau leurs sensations.

Delacroix était plus sage. L'exigeant problème le préoccupait aussi. C'est l'âme qu'il aspirait à toucher, à émouvoir et à convaincre. Seulement, ce ne lui était pas une raison de dédaigner les sens, il s'adressait à eux, en les séduisant pour les asservir à son dessein.

« Je me suis dit cent fois, répète-t-il dans son Journal, que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. »

Revenu du Maroc, d'Algérie et d'Espagne, il est, quand nous le retrouvons, en la possession complète de sa pensée et de son métier. Dès 1832, il termine une *charge de cavaliers arabes* (Montpellier) et, au Salon de 1834, il montre *une rue à Mequinez* et les *Femmes d'Alger dans leur appartement.*

L'Orient, son décor, ses mœurs, ses paysages et la lumière qui les emplissent de ses prestiges le hantent continuellement. Jamais il n'oublie ses impressions, sans cesse il y revient. D'autres travaux l'occupent, l'absorbent, mais ne le distraient pas de sa passion nostalgique. Il met en œuvre les notes, les croquis qu'il a rapportés, il use de ses souvenirs. Presque à chacune de ses expositions il donne quelque tableau de composition ou d'étude inspiré par son voyage : en 1838, les *Convulsionnaires d'Alger ;* en 1839, *Alcassar-el-Kebir* ; en 1841,

la *Noce juive au Maroc* ; en 1845, le portrait de *Muley Abd-er-Rhaman entouré de sa garde* ; en 1847, les *Musiciens juifs de Mogador* ; en 1848, les *Comédiens arabes* ; en 1849, une réduction, modifiée, des *Femmes d'Alger dans leur appartement* ; en 1850, un *Arabe passant un gué* ; en 1855, la *Famille arabe* ; sans compter les tableaux où la connaissance de l'Orient l'a servi moins directement (*Entrée des Croisés dans Constantinople*) et les études sans nombre où il cherche à fixer les attitudes des animaux du désert.

Delacroix a été l'initiateur de l'art orientaliste ; il a élargi, autant par les sujets qu'il a traités que par la manière dont il les a exprimés, le domaine de l'art.

Comme tous les grands artistes universels, il a peint, quand on les lui commanda, des sujets religieux. Ils n'expriment pas évidemment, dans tout l'élan d'un mysticisme personnel, les tristesses, les doutes, les aspirations de son âme. Depuis plus de deux siècles déjà aucun artiste, si chrétien, si plein d'une croyante bonhomie qu'il fût, n'avait traité autrement que des sujets de mythologie ou des symboles purement humains les grands moments des légendes bibliques ou de la révélation évangélique. A coup sûr, visiblement, Delacroix ne portait en lui que la seule foi en l'art ; par lui, l'homme se pénètre, se connaît, comprend l'univers où il est jeté, et se grandit de toute la sagesse de ses désirs conscients. Avait-il, seulement, reçu une éducation religieuse traditionnelle ? Rien n'est moins sûr. Cependant, de toutes les œuvres inspirées par la religion, durant le XIXe siècle, les œuvres de Delacroix sont les plus belles, les plus émouvantes : ce sont,

en effet, celles qui sont le plus pénétrées d'un sentiment universel et profondément humain.

Bien que, nécessairement, il répudiât les artifices des peintres se disant néo-chrétiens, qu'il eût en horreur les prétentions de l'archaïsme et la pédanterie classique, on ne peut dire que toute trace d'influence ancienne ait disparu de ces tableaux. La gravité suave d'Eustache Le Sueur se retrouve jusqu'à un certain point dans le *Christ aux Oliviers* (église Saint-Paul Saint-Louis), encore qu'il soit établi dans une gamme autrement sobre et mieux équilibrée de couleurs. La même douceur tendre, exprimée, cette fois, par une facture plus énergique, semble mêler à Le Sueur un peu de Van Dyck dans le grand *Saint-Sébastien* que possède l'église de Nantua.

Le corps du martyr est affaissé au pied d'un arbre. Une pieuse femme retire une flèche fichée dans l'épaule, tandis qu'une autre, montant la colline, approche, et le regard de son visage tourné de profil suit, avec un muet reproche, la fuite, au loin, des bourreaux. Des attitudes, vraies et spontanées, telles que cette dernière, valent, chez les maîtres, leur signature. Cependant elles gisaient au fond commun où tout l'art eût pu les observer, et il semble qu'il ait fallu un génie pour en faire la découverte. Tout le tableau d'une atmosphère tremblante et fondue palpite délicatement s'il n'étale pas encore, comme les autres, l'éclat merveilleusement harmonisé des triomphales couleurs.

Parfois le motif religieux ne constitue qu'un prétexte d'ordre strictement décoratif, comme dans *le Christ sur le lac de Génésareth*, ou bien le souci de frapper l'ima-

gination par l'éclat savamment ménagé des somptueuses couleurs s'allie au besoin de faire signifier à leur représentation la plus passionnée les moments les plus poignants de la douleur du monde. Ce sont alors Rubens, peut-être, les Vénitiens surtout dont se rapproche Delacroix.

Qu'on s'en aille, selon une exhortation pathétique de Baudelaire, de tous les hommes celui qui a le mieux compris, même du vivant de Théophile Silvestre, la peinture de son temps, qu'on s'en aille voir en la petite église qui la détient (Saint-Denis du Saint-Sacrement, et non, comme il écrit à tort, Saint-Louis), « cette *Pieta*, où la majestueuse reine des douleurs tient sur ses genoux le corps de son enfant mort, les deux bras étendus horizontalement dans un accès de désespoir, une attaque de nerfs maternelle. L'un des deux personnages qui soutient et modère sa douleur est éploré comme les figures les plus lamentables de l'*Hamlet*, avec laquelle œuvre celle-ci a du reste plus d'un rapport. Des deux saintes femmes, la première rampe convulsivement à terre, encore revêtue des bijoux et des insignes de luxe ; l'autre, blonde et dorée, s'affaisse plus mollement sous le poids énorme de son désespoir. » Mais la somptuosité du coloris puissant qui passe de la lividité des personnages divins aux tons de chair les plus heureux, à des magnificences de draperies profondes dont l'air soulève et étale l'éclat et la richesse sur un fond vert sombre de rochers, saisit comme quelque chose de sonore, de grave et de très grand, et emplit tout l'esprit d'une mélancolie étrange et durable.

Le musée d'Arras possède, dans le même style, un

admirable *Martyre de saint Etienne*, peint en 1853.

Au bord des marches, sur une eau où les pierres sont amassées, une femme se penche agenouillée, et baigne un linge taché de sang. A sa gauche, vers le milieu, une autre femme soulève aux pieds, un éphèbe à la tête, avec un vieillard aussi, le corps et le chef retombé du martyr. Au fond, à gauche encore, deux personnages au pied des remparts : une femme se dresse d'horreur manifeste, les mains tendues ; l'autre, vague, assis indifférent. Et le ciel sur les tours lourdes du rempart, brun, menaçant, où du rose passe et s'accumule sous des nuées sombres vers le lointain confus, devient peu à peu bleuâtre. Gloires des couleurs ! Sous le fichu bleu sombre de la laveuse s'échappent par mèches les ors puissants ; une écharpe fuit le long de la chemise enflée au dos, serpent bleu ou volutes. Le manteau bleu de saphir coule du dos du saint, jusqu'au sol où il s'appuie, en une douceur de gemmes. Feux s'éteignant de bracelet, art des reflets atténués et plus profonds, et les nobles chairs mûries, solides, saines. La femme d'ambre qui chante, avec son épaule, le haut du bras et du dos bordés d'une sorte de gaze vert tendre, calice de sa robe de sombre bure. Chairs pâles du saint, ou recuites et rouges du vieux...

En 1861, fut terminée, après des difficultés sans nombre provenues de causes extérieures, aussi bien que de la chétive santé du maître, la décoration d'une chapelle à Saint-Sulpice ; les travaux préparatoires avaient été commencés huit ans plus tôt. Charles Blanc en avait fait, en 1849, la commande. Mais la destination de la chapelle avait été changée. Le peintre dut tout recommencer ; les

tracas que causa l'emploi d'une peinture à la cire, l'humidité des murs de l'église en retardèrent l'achèvement.

Sous la dédicace des Saints-Anges, Delacroix a représenté, en plafond, *Michel terrassant le démon*, et sur les parois latérales, deux épisodes choisis dans la Bible : *Héliodore chassé du temple, la lutte de Jacob avec l'Ange.*

Si l'on se détourne des horreurs lamentables dont prétendent se parer les autres chapelles de la même église, comment n'être pas frappé de la tranquillité fortunée qui compose l'atmosphère de cette chapelle seule ? Vers les heures dernières de la matinée, au printemps, un rayon y pénètre par la croisée, y vivifie les magiques images ; surtout il descend vers la muraille de droite, où un cavalier terrible fond impétueusement sur Héliodore, que le cheval va frapper des pieds de devant, tandis qu'un ange, à figure d'homme, brillant de gloire, de force et de santé, le fouette sans relâche. Les apparitions surhumaines ainsi portées par un prodige de l'astre affleurent, s'animent, tandis que le méchant est culbuté, foulé aux pieds dans une partie moins vivement éclairée, et que le grand prêtre, là haut, avec le peuple des fidèles, s'émerveille et se réjouit.

Mais on doute plutôt si l'on ne voit au plafond même de la chapelle le soleil fixé où l'archange se montre dans sa gloire, cependant que, de l'autre côté, dans un paysage de grandeur simple et calme, l'adolescent Jacob s'efforce merveilleusement contre l'envoyé mystérieux du Seigneur : « Jacob s'inclinant en avant comme un bélier, dit Baudelaire, et bandant toute sa musculature, l'ange se prêtant complaisamment au combat, calme, doux,

comme un être qui peut vaincre sans effort des muscles et ne permettant pas à la colère d'altérer la forme divine de ses membres. »

La décoration fait, avec une perfection étrange, partie de l'architecture, c'est une voix qui s'en dégage. Où d'autres placent des tableaux plus ou moins bien appropriés, Delacroix interroge la pierre des murs, recueille le frisson épars dont elle enferme et obstrue l'expression ; il en saisit et il en compose le véridique aspect. Rien de forcené, rien de forcé, tout apparaît à sa place, si bien qu'on ne sait ce qui pourrait y être, sinon ce qui y est.

Quel secret, au delà de celui-là, peut détenir le peintre décorateur ! Combien peu, surtout depuis le XVI[e] siècle, s'en sont doutés !

Pour Delacroix, si les peintures murales de Saint-Sulpice forment son dernier grand ouvrage, le plus parfait peut-être, ce n'est pas un hasard qui lui dicta la compréhension de cet art décoratif ; il la partage, presque seul, avec les maîtres sans pair des âges abolis.

Dès les débuts de sa carrière, à peine était-il revenu de son grand voyage, en 1833, M. Thiers, ministre, se souvint du peintre dont il avait contribué à établir la réputation, et le chargea de décorer le Salon du Roi, au Palais Bourbon. Le travail, achevé trois ans plus tard, ne laissait pas présager tout le développement qu'il était appelé à donner à son art. Le cadre se trouvait resserré, mal approprié, au reste, au thème qui lui était imposé : représenter allégoriquement l'agriculture, l'industrie, le commerce, la guerre, la justice, et, dans les pendentifs, l'Océan, la Méditerranée et les principaux fleuves français.

Entre temps, chez un de ses parents, à Valmont, il peignait, au-dessus des portes, *Anacréon*, *Léda et le Cygne*, *Bacchus et une panthère*.

En 1838, il obtient la plus importante des commandes qu'il ait reçues : la bibliothèque du Palais Bourbon. On sait comment furent distribuées ses compositions achevées au bout de neuf années d'un travail véritablement opiniâtre. L'histoire du monde par les luttes pour la civilisation, tel était l'objet principal qu'il se proposait de représenter. La salle comporte : deux hémicycles, où il montre *Orphée apportant la civilisation à la Grèce* ; *Attila ramenant la barbarie sur l'Italie dévastée* ; cinq coupoles avec, à chacune, quatre pendentifs. La première, consacrée à la poésie, nous montre *Alexandre et les poèmes d'Homère*, *l'Education d'Achille*, *Ovide chez les barbares*, *Hésiode et les Muses* ; la deuxième, consacrée à la théologie, nous montre *Adam et Eve*, la *Captivité de Babylone*, la *Mort de Saint-Jean-Baptiste*, le *Drachme du tribut* ; dans la troisième coupole les sujets traités sont relatifs à la législation : *Numa et Egérie*, *Lycurgue consulte la pythonisse*, *Démosthène harangue les flots de la mer*, *Cicéron accuse Verrès* ; dans la quatrième, c'est la philosophie : *Hérodote interroge les traditions des mages*, *les bergers chaldéens inventeurs de l'astronomie*, *Sénèque se faisant ouvrir les veines* ; *Socrate et son démon* ; dans la cinquième, enfin, les sciences : voici *la mort de Pline l'Ancien*, *Aristote décrivant les animaux que lui envoie Alexandre* ; *Hippocrate refusant les présents du roi de Perse*, *Archimède tué par un soldat*.

Il était essentiel d'obtenir l'admirable unité qui règne

dans ce lieu, mieux que par la large conception d'ensemble, par l'harmonieuse atmosphère du dessin et de la peinture. Il est rare que de telles surfaces à décorer n'aient pas été réparties entre plusieurs artistes, au plus grand détriment de la beauté même qu'on prétend y introduire. L'allégorie, avec une souplesse savante, y a appelé le concours d'une poésie grave et vivante ; dans un décor merveilleux se distribuent, amples et mouvementées, quelques-unes des scènes les plus nobles où glorifier, à travers les temps, la grandeur de l'abnégation, de l'intrépidité et de la sagesse humaines. Les plus profondes méditations philosophiques n'étaient point étrangères à l'esprit de Delacroix, encore qu'il répugnât à l'abstraction et que toute pensée chez lui se traduisît nécessairement par un aspect plastique, par un groupement mouvementé de figures dans leur milieu familier, réel ou vraisemblable.

Pendant qu'il effectuait ces travaux grandioses, son activité en poursuivait d'autres encore : c'est l'époque où, à côté de maintes toiles de chevalet (l'*Enlèvement de Rebecca*, le *Naufrage de Don Juan*, la *Noce juive*, *Hamlet et les fossoyeurs*, qui sont au Louvre) il terminait des commandes importantes, comme l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, le portrait de *Muley-Abd-Er-Rhaman*, la *Justice de Trajan* (musée de Rouen), et, principalement, l'*Elysée des Poètes* (1845) qui décore la coupole de la Bibliothèque, au Sénat.

L'incendie de l'Hôtel de Ville a détruit, on sait, d'autres compositions importantes où il avait représenté *la Vie d'Hercule*. Enfin, la partie centrale du plafond, dans la

galerie d'Apollon, achevée en 1848, reprend, non sans modifications qui l'amplifient, la pensée primitive de Le Brun. Sinon aux salles somptueuses du Palais des Doges, nul plafond jamais ne remplit si bien son office. Les raccourcis de la perspective n'ont point été négligés, comme dans la plupart des toiles qu'on regarde de bas en haut, sans qu'elles en portent en elles-mêmes la nécessité ; on croirait, bien plutôt, que la virtuosité prodigieuse de Delacroix s'est complu à en faire naître les occasions ; il s'y trouve à l'aise et s'en joue sans qu'il y paraisse. Certains détails (le tigre précipité dans les eaux et qui, la gueule ouverte de rage, se retourne encore contre la victoire sereine des dieux) apparaissent d'une science inouïe d'anatomie et de mouvement. Et toute cette ampleur sonore, à la fois si riche, si sobre et d'un éclat profond, volontairement assourdi, ce tumulte où dans les eaux soulevées s'engloutissent, frappés de flèches lumineuses, les monstres odieux des espaces inférieurs et les cadavres des premiers hommes châtiés, cette intrépide sérénité où se meuvent dans la clarté heureuse les corps jeunes et vigoureux des dieux célestes, toute cette harmonie si magnifiquement tempérée est un triomphe de l'art, un des plus fervents, des plus évidents témoignages de la grandeur possible des créations humaines.

Aux musées de Versailles et de Paris, à ceux, en province, de Montpellier avant tout autre, de Lille, de Nancy, de Bordeaux, de Toulouse, de Rouen, de Lyon, et, à l'étranger, de Londres et de Bruxelles, à de nombreuses collections particulières appartiennent la plupart des tableaux de Delacroix. Lorsque le gouvernement de Louis-

Philippe organisa le musée de l'histoire de France, il s'adressa à tous les artistes vivants. Les princes s'intéressaient d'ailleurs à la peinture. Mais quand fut montrée la *Bataille de Taillebourg*, le déchaînement des critiques fut extrême : on y aperçut, tout de suite, inadmissible, un *cheval rose* ; qui donc jamais avait vu un cheval rose, entendu parler d'un cheval rose? Le temps a-t-il remis les vraies valeurs? Quel visiteur de Versailles, aujourd'hui, serait choqué s'il venait à s'apercevoir que, dans la robe d'un cheval blanc, au centre de la composition, la lumière, en glissant, pose quelques touches roses en effet, bien discrètes à nos yeux, et surtout bien en place? Toute teinte point uniformément étalée, mais rompue, à cette époque, blessait le bon goût, et on s'en tenait, faute de comprendre, à la doctrine froide de David. Personne ne s'arrêta à la grandeur véritablement épique du tableau, on lui préférait les batailles peintes comme des parades dans des décors incolores et conventionnels que signaient, aux mêmes lieux, Ary Scheffer, Horace Vernet, Mauzaisse ou Alaux.

Autrefois l'*Entrée des Croisés* appartenait aussi à Versailles. Elle fait partie, à présent, de la Salle des Etats, au Louvre. On sait comme, dans le péristyle du palais, d'où la vue descend sur la ville allongée et rampante entre les bras de mer fortunés qui l'enserrent, et, par delà, vers l'horizon des montagnes en suspens, les cavaliers victorieux, las, accablés, font leur entrée entre les supplications des groupes de femmes, de vieillards, d'enfants, hier encore si riches et glorieux, irrémédiablement, aujourd'hui, déchus. Un soldat traîne de marche en marche un vieillard

douloureux ; des coffrets, des étoffes splendides, des étendards sont foulés aux pieds des chevaux ; des captifs enchaînés succombent de souffrance, les regards étrangement accablés et haineux ; une femme claire et hautaine, tombée à genoux, sa chevelure d'or pur révulsée, le buste nu, en soutient une autre, évanouie ou mourante. Des guerriers, par derrière, en montant, frappent encore. « C'est la première fois, fait observer M. J. K. Huysmans, qu'une entrée de vainqueurs dans la ville qu'on met à sac, n'est pas ordonnée dans une tempête de hourras, dans des triomphes de fanfares, dans des salves d'apothéose... Ce triomphe si mélancolique et si vrai est, en même temps qu'un délice spirituel, un régal des yeux. C'est une des pages les plus nettes du peintre, une concorde admirable de tons... »

Cette salle contient, outre *Dante et Virgile*, le *Massacre de Scio*, la *Barricade*, le *Naufrage de Don Juan* où l'immensité de la mer agitée et menaçante est si merveilleusement exprimée par la place restreinte qu'y occupe la barque, soulevée, un peu de biais, au centre de la toile et où se passe le drame. Le ciel nuageux, pesant, où glisse à peine une faible lueur d'angoisse, se confond avec les eaux monotones. Rien n'égale l'aspect mélancolique de ces verts attristés sous les gris et les noirs qui apparaissent trempés.

La Noce juive dans le Maroc, comme les Croisés, date de 1841. La lumière du plein jour méridional s'adoucit peut-être en se déversant du haut des murailles claires. Des hommes s'y tiennent debout et assis. Vers la gauche, sur des tapis, les femmes mieux abritées, dans

une demi-ombre où la lueur des chairs, le chatoiement orné des riches costumes et les joyaux prennent un éclat plus vif, regardent une danseuse à la souple et ployante allure. Et, dans le coin, au fond, à droite, s'entr'ouvre, dans l'or poudroyant d'une diffuse lueur, une porte sur un escalier où l'on entrevoit un homme dressé vers une femme qui détourne la tête.

A côté du musée de la Marine, en des salles difficiles à atteindre et mal éclairées, le Louvre relègue la magnifique collection Thomy Thiéry dont, naguère, il hérita. On n'y compte pas moins de onze tableaux de Delacroix, plusieurs, il est vrai, de valeur secondaire. Ce sont des études de fauves qui, sauf la *Lionne prête à s'élancer*, gueule ouverte, naseaux frémissants, regards fixes et guetteurs, de toute l'élasticité robuste de ses griffes qui déjà repoussent le sol, apparaissent moins grandes, moins fouillées que, placée auprès d'elles, l'étude du sculpteur Barye, où les deux animaux, simplement, sans un geste, immobiles, comme engourdis par le silence, se tiennent accroupis devant leurs rochers familiers.

Tout le romantisme flamboie avec le déploiement prodigieux de la couleur, la chaude beauté de ses harmonies vibrantes, dans la petite *Fiancée d'Abydos*, dans l'*Enlèvement de Rebecca*, dans *Renaud délivrant Angélique*. Il s'assombrit d'une pensée plus pénétrante dans l'*Hamlet*, qui tient, au cimetière, dans sa main, le crâne nu d'Yorick; il s'éveille profondément charnel dans la poitrine forte et aiguë de cette admirable Médée, bête de volupté, de carnage et de sang, qu'on sent si chaude dans son dessein.

Enfin, dans les salles voisines, on trouve le *portrait de Delacroix* par lui-même (l'homme au gilet vert), *un jeune tigre jouant avec sa mère, Hamlet et les Fossoyeurs*, et les *Femmes d'Alger dans leur appartement*, cette toile incomparable, où tous les jeux de la lumière sur les visages, les bras, les jambes et les pieds nus, sur l'ombre chaude des pures poitrines, exaltent diversement l'amoureuse chair féminine, dans l'accablement des longues journées d'été. Et le peintre preste et sûr s'est complu à dresser une haute figure fuyante de négresse en des atours qui chatoient, auprès des trois blanches assises et accoudées, un peu languissantes, sur la mollesse des tapis et des coussins, devant le narghilé, tandis que se soulève, taches de blanc posées selon un rythme qui en figure la transparence légère, le tissu transparent de leurs corsages de linge.

Le peintre tour à tour tragique, voluptueux, mélancolique, épris de la pensée profonde des poètes, ou des gloires sensuelles de la couleur, se trouve admirablement représenté, en somme, au Louvre, et, pour peu qu'on le complète, à défaut du musée de Montpellier, par une visite à l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement, à Saint-Sulpice et à la Chambre des Députés, se révèle divers et puissant, un des maîtres universels de la peinture, comme l'ont été, dans les âges précédents, P. P. Rubens ou Raphaël d'Urbin.

3. — CLASSIQUES ET ROMANTIQUES

Le romantisme dans l'art s'est implanté. De même qu'en littérature, les chefs du mouvement se trouvent

singulièrement en butte aux quolibets, aux outrages; les génies moyens et modérés sont acceptés plus volontiers. C'est que, répudiant les coups d'audace que leur médiocrité ne leur permettrait pas de tenter sans ridicule, ils dépassent à peine le niveau du sens commun, ils divergent tout juste du classicisme dès longtemps admis, ils ne lui font pas violemment contraste. Aujourd'hui, l'on s'étonne, devant les œuvres, que tel ou tel ait été placé dans un camp plutôt que dans l'autre, tant est imperceptible la distance qui souvent les sépare! Pourquoi, si l'on transporte sur la toile, comme Girodet, un épisode d'Atala, reste-t-on néanmoins classique, quand celui qui peint, comme Delacroix, une Médée, sera romantique? Est-ce la manière dont on peint qui détermine l'école? En quoi le style de d'Ary Scheffer l'éloigne-t-il à ce point de la sobriété, de l'idéal de pureté d'Ingres?

Le penchant des sympathies, une habitude de groupement ou d'affection, le besoin d'imiter d'une part, de s'affranchir de l'autre, décident en majeure partie la position que ces artistes ont prise et gardée leur vie durant.

« Je ne suis pas un novateur, disait Ingres, mais un conservateur des bonnes doctrines »; il ajoutait : « Je pense que je saurai être original en imitant ». Il y a réussi, tandis que ses alliés et ses élèves n'y ont pas même songé. Leurs adversaires rejettent, plus ou moins complètement, la discipline préétablie, songent à se découvrir en eux-mêmes plutôt que dans la pratique continue de règles édictées parce qu'elles ont servi à d'autres. En pratique, la différence essentielle est mince et à peu près insaisissable.

Le romantisme s'implante. Le classicisme résiste. En somme, ils luttent sans autre résultat que de s'affirmer tous les deux. Mais les classiques détiennent, avec la faveur du plus grand nombre, les honneurs, les commandes considérables, la puissance, l'Institut. Des intrus forcent par moments sa résistance, ils succombent, isolés au milieu d'une foule hostile. Que devint Delacroix à l'Académie des Beaux-Arts quand, après qu'il se fût présenté plusieurs fois, on l'admit à la succession de Delaroche, en 1856? Obstacle plus grave, depuis 1830 la quatrième classe de l'Institut forme le jury d'admission au Salon. Les exclusions se multiplient, Delacroix lui-même en est victime, et, en 1846, par exemple, l'excellent critique Thoré signale, en une fois, des toiles refusées à Diaz, à Corot, à Decamps, sans compter Théodore Rousseau.

Le nombre des ouvrages admis, sans doute, a considérablement augmenté pendant la dernière période du règne de Louis-Philippe, mais l'art du peintre s'est répandu dans toutes les classes de la société; l'ancien privilège de l'Académie des Beaux-Arts est anéanti par l'usage; l'observation étroite des règles imposées se relâche. Quiconque montre du talent, sans aucune consécration d'ordre officiel, peut prétendre aux mêmes droits. L'heure est rude aux pontifes d'académie; ils se gardent tant bien que mal.

Le scandale des exclusions devient excessif. L'institution du jury éliminatoire sombre dans la tourmente de liberté un instant entrevue. En 1848, l'exposition est libre. Le chiffre atteint de 5.180 ouvrages épouvante même les audacieux; l'année suivante, un jury est rétabli, que

les artistes ont élu à leur gré. En font partie : Léon Cogniet, Delaroche, Decamps, Delacroix, Horace Vernet, Ingres, Robert-Fleury, Isabey, Meissonier, Corot, Abel de Pujol, Picot. Ils admettent, au Palais des Tuileries, où se tint, cette seule fois, le Salon, 2.093 ouvrages de peinture, chiffre, en ce temps-là, déjà considérable.

Les romantiques sont l'éclat et aussi la turbulence. Les classiques représentent l'autorité et la sûreté. Des deux parts, on a vite fait si l'on dénombre les grandes figures, à moins que l'on ne rapproche des romantiques la jeune école du paysage, dont s'annonce très proche le triomphe. D'autres révolutionnaires surgissent aussi. Quelques bons vouloirs cherchent à équilibrer les tendances adverses. Comment s'y retrouver ?

Une occasion de rapprocher et de fondre les doctrines et les pratiques ennemies s'offrait aux esprits qui se plaisent dans la paix et la torpeur. Le gouvernement royal avait institué, en 1832, le musée historique de Versailles. Pour que les fastes militaires et civiques de la France fussent commémorées, on s'adressa à tous les artistes, peintres et sculpteurs du temps. Ils eurent tous, ou peu s'en faut, part plus ou moins grande à l'inépuisable curée, les plus jeunes aussi bien que les anciens. Et dans le vaste et ennuyeux palais, aujourd'hui, où cohabitent sans disparate les productions de Gros, de Girodet, de Guérin, de Rouget, de Granet, d'Hersent, de Meynier, de Heim, avec celles de Paul Delaroche, Ary Scheffer, Couder, Gallait, Larivière, Decamps, Cogniet, Carle et Horace Vernet, etc., rien ne détonne, rien n'arrête, rien ne surprend et n'exalte un moment la curiosité artistique, à part un certain nom-

bre d'œuvres des siècles précédents, quelques acquisitions nouvelles, *les Aigles*, de David et la *Bataille de Taillebourg*, de Delacroix. Autrefois, aussi l'*Entrée des Croisés* figurait à Versailles, et *le Couronnement*.

Un domaine nouveau, s'il ne s'ouvrait pas à l'art, prenait une importance capitale : la peinture de batailles, bientôt dégénérée en simple et banale peinture militaire. Depuis la parade pompeuse et exacte de Vander Meulen, l'esthétique a évolué avec la forme de la guerre. Une étude attentive de M. Robert de la Sizeranne en a marqué d'étape en étape la marche décidée. Héroïque encore avec Gros, elle se fait plus familière, plus vraie, avec Horace Vernet, verse alors dans l'anecdote et tombe bientôt dans la minutie proprette, dans le racontar sans grandeur et sans intérêt où s'éternisent les derniers Detaille.

Mais les plus grands ont passé là. On ne peut dénier tout mérite au peintre consciencieux que fut Horace Vernet ; avec le souci de faire juste, sans emphase véritable, il a entrepris de coûteux et pénibles voyages, mais il n'en a pas rapporté l'enthousiasme des atmosphères ni des sites qui, devant ses yeux, sont demeurés froids et indifférents. Une prodigieuse inhabileté règle la composition de ses trop vastes machines ; chaque élément paraît surajouté aux autres sans contribuer à un ensemble : on en pourrait ajouter ou retrancher à loisir : rien ne serait changé.

Couder y met plus de vraisemblance avec plus d'héroïsme, un élan dans la mêlée, qu'il situe dans des atmosphères mouvantes et respirables. Mauzaisse, Bellangé, Heim, Alfred Dedreux, avec moins de fougue déjà, redisent les grands combats mouvementés. François Bouchot,

dont *le 18 Brumaire* est, au Louvre, figé et attristant, a su évoquer dans une vigoureuse esquisse (musée de Chartres) l'attitude héroïque de *La Tour d'Auvergne devant l'ennemi*. Ses portraits, en général fort guindés, se rapprochent plus du caractère solennel de sa composition dans sa *Bataille de Zurich* qui est à Versailles, ou dans ses décorations pour l'église de la Madeleine. Charles-Philippe de Larivière, plus hâtif, atteint quelquefois à de la grandeur par l'emportement de ses ciels orageux par dessus des mêlées d'armées tumultueuses.

D'autres pénètrent plus dans la vie intime du troupier. Carle Vernet, avec la pointe de malice qu'il apporte dans tout ce qu'il fait; Charlet que pour ses lithographies sans doute, ses dessins plutôt que pour ses tableautins aigres, prisait si haut Delacroix; Raffet, avec un peu de la crânerie et de la forfanterie du professionnel, ont laissé moins d'œuvres peintes que d'estampes et de crayons. Ils ont à peine vulgarisé la tradition élégante que reprendront les Johannot et Grandville et Gavarni, cependant que le grand Honoré Daumier, la touchant du bout des doigts, la transforme, la magnifie, en fait un instrument de vengeresse satire et d'émotion plus profonde.

Celui-là, longtemps méconnu, conspué, nié, en tant que peintre, égale les plus grands. A la faveur d'un renom de caricaturiste, à l'époque crispée de la lutte entre Ingres et Delacroix, inspiré et soutenu par le fier élan du dernier, Daumier pouvait impunément se permettre tout. Caricaturiste ! et ses dessins violents dont le nombre est ignoré, ses lithographies admirables ! Caricaturiste : il faut s'entendre, et qu'est-ce donc, la caricature ?

Une pratique, à coup sûr, au moyen de quoi, à l'aide d'une outrance qui dépasse volontairement l'identité des traits caractéristiques, on obtient, aux dépens du modèle, presque du patient, le rire. La caricature se conçoit peu sans une pointe de malignité. Qu'on se méprît, du vivant de l'artiste, peut-être, soit ! les partisans d'une idée y voyaient avec joie forcer ou ridiculiser des adversaires ou leurs actes ; ils riaient. J'ai vu rire de bonne foi devant des Daumier, je l'avoue, mais ce rire-là m'a toujours empli d'épouvante. Rire devant Daumier ! Je ne sais d'homme qui soit descendu plus bas dans les abîmes de la conscience humaine, je ne sais de plainte plus angoissante et plus affolante que la sienne, je ne sais une douleur plus contagieuse. Il est un prodigieux réservoir de sensations universelles, il est un gouffre tumultueux, le plus surhumain carrefour d'amour universel. Qu'il ait outré les types dont il accuse en appuyant la plastique ; qu'il ait donné à la forme humaine le maximum possible d'extérieure signification, il la contraint de crier, de hurler les maux ou la joie qu'elle contient et qu'elle cache. Il dépasse la vérité, sans doute, comme tout artiste dans la fougue et dans la fièvre de ce qu'il veut communiquer; mais rire ! rire de ces troublantes figures imposées à notre songe ! Elles entrent trop profondément en nous, elles nous bouleversent et nous possèdent ; leurs larmes forcent les nôtres. Bourgeois grimaçants, avocats, buveurs, politiciens, pêcheurs à la ligne, paysans ou grands seigneurs, amoureux ou philosophes, quelle race n'a-t-il point dépeinte par des traits inoubliables ? Quelle simagrée de vie sociale n'a-t-il point dénudée ? Son œuvre est l'équivalent plastique de

l'œuvre de Balzac, aussi sincère, aussi véridique, aussi puissant.

Daumier, nul n'a dessiné plus que lui, pas même peut-être le vieil Hokusaï. Son œuvre s'en est allé en grandes parties par les journaux à bon marché répandus à foison. Des planches rares, les dessins originaux arrêtent les amateurs. L'œuvre peint n'est recherché que depuis peu d'années.

Quelles merveilles ! et, ce qu'on réunit, en 1900, à la Centennale, quel unique trésor incomparable, mouvementé et pénétrant. La science exempte de pédanterie, la science native du dessin, on sait à quel point l'a eue Daumier, mais la connaissance de la vie musculaire des corps, la science de la souplesse expressive, l'anatomie humaine, la ferveur et la religion plastiques, Delacroix lui-même ou Géricault n'en est pas plus pénétré que Daumier. Equilibrée d'harmonie encore, sa couleur maussade souvent, mais délicatement nuancée, d'où il tire puissamment des lueurs vives par éclats, sa couleur fondue en teintes ternes ajoute une magie de songe anxieux à la tristesse puissante de ses compositions. Ah ! tout ce que contiennent de rêve mélancolique, d'espoir et de compatissante bonté ces évocations des drames muets de la vie : l'*Artiste cherchant un dessin*, les *Amateurs de Peinture*, l'*Amateur*, les *Avocats*, les déchirements qui sanglotent dans la *Parade de Saltimbanques* ou dans ce tableau, l'un des plus poignants qui soient, le *Drame*, ou dans les *Chanteurs des rues* ou dans les *Types de la vieille comédie ;* l'amertume et la douloureuse pitié dans le *Malade Imaginaire*, dans *Don Quichotte et Sancho Panza*, dans la *Partie de Dames*.

Cette douloureuse sympathie de Daumier devant tout le mal qui l'environne et étreint les hommes fraternels, ne l'abaisse pas à de l'oisive résignation ; il fait tressaillir aux yeux intelligents les motifs de la mauvaise servitude, mais que passe un frisson qui réveille et relève, de quelle beauté énergique et triomphante il en sait rehausser l'image ! Révoltes saintes, un *mouvement populaire* émeut la rue, Daumier l'a exalté ; visionnaire une figure de la liberté a ébloui son imagination, il la dresse entraînant la foule des hommes d'un geste énergique, impératif, le bras tendu hors du vêtement jaune qui le drape, magnifique.

Daumier excelle, il est vrai, à faire valoir le mouvement, soit qu'il fasse fourmiller au creux du ravin méditatif la foule diverse de ses *Emigrants*, soit que plus simple il fasse se hâter une femme porteuse d'*un fardeau* accablant et qu'un enfant pétulant entraîne par la main. Ici, il ne craint pas d'exagérer pour souligner l'effet ; le cou de la femme, le bras, le retard de son paquet sur l'allure dont elle voudrait marcher, tout cela marque, par un art singulier, en même temps que le moment présent, ce qui va s'accomplir, ce qui sera le moment d'après. Procédé étrange qui, en se transmettant, se perfectionnera jusqu'à devenir un des moyens familiers de Degas.

L'Etat ne conserve des peintures de Daumier que juste ce qu'il faut pour préserver son nom d'un total oubli. A Versailles, l'étrange figure, comme apparue fantomatique, d'un Berlioz âpre et dur ; au Louvre, une petite composition d'un mouvement ardent et sûr, l'*Ane et les Voleurs*, et une silhouette amusante, vivement brossée, de Théodore Rousseau. La Ville de Paris, du moins, au Petit Pa-

lais des Champs-Elysées, montre de ces tragiques *Amateurs d'Estampes* en qui semble avec un orgueil voluptueux se tapir la sournoise avarice du collectionneur passionné. L'œuvre surprenant et magnanime est dispersé dans les galeries privées.

On sait la fin malheureuse de l'artiste. Dédaigneux et libre dans sa pauvreté, il avait vécu au jour le jour de ce que lui rapportaient son crayon rapide et cruel, la besogne quotidienne et souvent hâtive. Dans les vieux jours, ses yeux se fatiguèrent, il devint aveugle. Il mourut, dans le dénuement, à Valmondois, en 1879. L'Etat, depuis peu, lui faisait une pension. Corot lui avait donné la maisonnette où se termina sa vie. Il avait 71 ans.

Si la vogue jusqu'à la fin du second Empire s'attacha à ses lithographies, il ne connut point comme peintre et ne quêta guère la popularité. Il fut modeste, simple. Obstiné travailleur, il ne s'était abaissé jamais à une concession de l'idée, à un fléchissement de la conscience, à l'acceptation facile d'un métier séduisant ou vulgaire. Les amateurs qui l'aimèrent de son vivant ne l'ont pas soupçonné dans toute sa grandeur. Lorsque s'apaisèrent les débats passionnés d'opinion politique ou esthétique, un effarement se produisit à le voir dans la gloire définitive situé si haut. On revint à son œuvre avec plus de minutie attentive, et il s'en trouva d'autant plus exalté. Il se dresse, pur, admirable et bon, à côté de Delacroix ; son œuvre subsiste la seule égale, d'entre celles qui procèdent de lui.

Alexandre-Gabriel Decamps, l'idole de ses contemporains pour les côtés d'anecdote et d'esprit primesautier ou



recherché qui abondent dans ses petits tableaux, ne subit guère l'injustice, l'incompréhension, ou les partis pris dénigreurs non plus que l'indifférence de la critique. Bien au contraire, constamment il fut choyé, souvent vanté à un tel excès qu'il put se croire le maître le plus considérable de son temps, et parfois il parle de ses grands rivaux avec un laisser aller qui donne à songer qu'il ne comprenait bien ni l'ardeur de leurs convictions ni la sincérité de leurs idées.

Doué d'étrange façon de toutes les qualités spontanées, il en tira parti avec un savoir-faire remarquable, il ne s'occupa que fort peu de les développer, de les accroître ; il en usa au gré des heures, selon les nécessités de la vente et avec le souci, qu'il avoue lui-même, « de plaire à tout le monde ». Son scepticisme élégant et narquois s'accommodait de toutes les exigences du public, il ne songeait qu'à les satisfaire, et, n'ayant à obéir à aucune impulsion personnelle, à aucun enthousiasme qui le transportât plus haut que les petites satisfactions d'amour-propre immédiat, s'il nous a légué une œuvre amusante, variée, vive et colorée, elle ne nous ouvre aucun espace insoupçonné ; elle respire dans une région moyenne, chatoyante sans doute dans sa diversité, mais peu étendue et peu profonde.

Très jeune, il quittait, mal satisfait, l'atelier d'Abel de Pujol, dont l'amabilité souriante ne lui parut pas propre à former les tempéraments de ses disciples. Il semble bien, en effet, qu'il n'y ait rien appris, et que tout ce qu'il a donné plus tard il l'ait tiré de son propre fonds. Il composa tout d'abord plusieurs tableaux, qu'il eut la chance de

vendre aussitôt. Cette complaisance des amateurs et des marchands lui montra la voie à suivre. Désormais, il ne travailla qu'avec la préoccupation partout présente de se conserver des relations utiles et suivies.

C'est dans la banlieue de Paris qu'il découvrit la vie pittoresque. Il se sentait singulièrement attiré par tout ce que les haillonneux y étalent à la vue d'imprévu et d'étrange. Il en outrait la description par le menu détail pour fixer mieux les curiosités alléchées, mais tout reste superficiel ; il ne s'est aperçu ni des fugitives joies des petites gens dont il s'amuse, ni de leurs douleurs aiguës, ni de rien de tout ce que parent et dissimulent les vains oripeaux du hasard et de l'occasion. A son sentiment, les misérables n'existent que pour faire valoir, comme des mannequins ou des modèles d'atelier, la grâce contrastée des loques qui les couvrent. Leurs occupations y prêtent encore, aussi bien que les milieux souvent bizarres où ils s'agitent. Le tout forme une sorte de décor pimpant et picaresque que son art révèle et fixe.

Dans le même esprit Decamps a vu les paysages des contrées chaudes et lointaines, le déroulement majestueux ou criard des villes de l'Orient, l'immobilité embrasée des plaines provençales. Et lorsque, plus tard, il parcourut l'Italie, saisi soudain du prurit du style, sa virtuosité se haussa imprudemment, dans l'abandon de tout ce qui avait jusque-là constitué son charme et son originalité, à imiter savamment, non sans quelque ruse, les œuvres admirées de Raphaël ou de Poussin.

L'homme l'intéressait si peu que, souvent il lui substitua, dans l'exercice de ses métiers familiers, un

singe, un chat ou un chien, indifféremment, non par esprit de satire comme naguères La Fontaine ou le bon Chardin, mais simplement parce que cela lui était égal et que cela l'amusait.

Quand, sur un mur étincelant de blancheur, il avait représenté en silhouettes découpées quelques figures de brigands noirs et rouges, d'orientaux en costumes suffisamment bigarrés, la prompte joie qu'il allumait aux prunelles des spectateurs le payait de son labeur, et, comme l'effet s'obtenait avec facilité, il se plaisait sans cesse à le renouveler.

Qu'on examine son dessin ou sa composition, ou les rapports entre eux des tons, le hasard a tout amené, la réalité s'évanouit, et les malices de quelques procédés inlassables transparaissent.

L'anecdote salonnière le tiendrait tout entier, si ses natives qualités, en des occasions heureusement nombreuses, ne l'en détournaient, plus ou moins, on peut presque dire, malgré lui. Cette part de son œuvre demeure encore belle et enviable, attache à son nom quelque continuité de gloire et rejette le reste dans l'oubli. Si des habitudes d'admiration traditionnelle et hâtive n'y revenaient encore avec une insistance déplaisante, il y aurait plaisir à ne s'arrêter qu'aux beaux côtés spontanés et très réels de sa peinture.

Curieux, avisé, comme dit très bien Théophile Silvestre, plus qu'il n'était réfléchi ou studieux, après avoir affranchi sa palette, il n'a de cesse qu'il ne découvre des aspects et des personnages *piquants*, ainsi que lui-même les appelle. A se vouloir toujours original, il perd toute

sûreté et cette recherche même, sans repos renouvelée, le fait devenir monotone.

Tous ses tableaux — ou presque — se déroulent sous un même climat. Smyrne ne diffère chez lui ni de la Catalogne ni de l'Enclos Saint-Laurent. Les ciels durs et clairs dont il cime ses compositions en général ne les éclairent pas ; la lumière provient on ne sait d'où, violente sur les blancs et les rouges pour que s'en détache avec netteté le contour des silhouettes montrées.

La collection Thomy Thiery a enrichi le Louvre de vingt toiles environ de Decamps. Le legs Cottier lui a donné la fameuse *bataille* (ou défaite) *des Cimbres*.

Dans un immense paysage vague, trouble et lumineux, c'est une confusion d'armées mouvantes qui s'emmêlent et s'écrasent l'une dans l'autre, sans que rien marque précisément le moment choisi de la bataille. Des corps sont tombés, piétinés, des cadavres de chevaux couvrent le sol, on frappe de toutes parts, on se rue au hasard de tous côtés. Tout demeure indistinct dans la fureur du double choc. Où sont les vainqueurs, où sont les Cimbres? Leurs hordes restent indiscernables, rien n'apparaît que la furie de ces masses incompréhensiblement mouvantes sous un ciel imprécis, lourd, par une plaine immense et indéterminée. Cependant l'impression totale se fixe dans l'esprit, d'un vrai et acharné combat, et la composition, bien qu'on ne l'explique guère, ne manque point de grandeur et de beauté.

Decamps exposait ce tableau, pour s'essayer, en 1834. Le peu d'accueil qu'on lui fit le détourne de ce genre. Ses tableaux orientaux, ses effets d'animaux vêtus de vête-

ments humains obtiennent plus de faveur. Il s'y tiendra désormais presque exclusivement.

Et si on lui ferme les portes du Salon, qu'importe désormais ? Sa réputation s'établit, il plaît, il est recherché, il vend.

Le *Rat retiré du monde*, le *Singe peintre*, *Bertrand et Raton* procèdent à l'excès de cette volonté de satisfaire par des moyens un peu gros d'humour. Il y a plus de grâce et de souplesse ondoyante et réelle dans *les Sonneurs*, dans *le Rémouleur*, dans *la Cour de ferme*. Tout le procédé familier à l'auteur, employé avec une maîtrise complète, choque quand on l'a aperçu, sans néanmoins détruire le charme un peu tourbillonnant des ensembles, dans *les Mendiants*, dans le *Campement des Bohémiens*, dans *les Catalans* surtout, tandis que de la grandeur sereine se montre dans l'harmonie grouillante, si on peut dire, et multicolore, dans le ciel disparate et émouvant, dans la disproportion tragique des deux animaux en *Eléphant et tigre à la source*, et, bien plus encore, dans l'ardente et calme *rue de Smyrne* qui constitue une œuvre vraiment solide et sérieuse.

Mais quand Decamps le veut, ailleurs, quel peintre il sait nous faire regretter en lui ! Non quand il copie presque des effets de Corot (*murs d'Aigues-Mortes*), mais dans ces vigoureux *chevaux de halage* et dans ces admirables *Chiens*, si largement, si fortement brossés. Et je me souviens encore de paysages qui figuraient à la Centennale : le *Passage du Gué*, une longue plaine saharienne d'or diffus et chatoyant à perte de vue sous le haut ciel paisiblement nuageux ; un groupe de cavaliers

s'avance dans l'eau, et l'un d'eux, superbe en son burnous blanc retombé sur le cheval éclatant qui fièrement le porte, arrête, résume et distribue la lumière glorieuse et neuve de tout le tableau, fixe l'admiration et le souvenir ébloui. Dans *Jésus sur le lac de Génésareth*, sous une ligne accidentée et haute de montagnes profondes aux cimes nettes, dentelées sur le ciel aventureux tout coupé d'éclatantes lumières et de ténèbres, le lac sombre, apaisé, dormant, dont les eaux, selon la parole de Renan, sont toujours légères et transparentes, accueille dans un frisson à peine vaporeux le passage des barques prophétiques. Le prétexte légendaire, s'il disparaît dans la grandeur tranquille du site évoqué, est mieux même que présent du fait de sa quasi disparition ; où de si suaves, de si retentissantes paraboles auraient-elles pu être proférées mieux qu'en ce lieu délicieux, grave et tranquille?

Mais de pareilles toiles se comptent en nombre rare dans l'œuvre de Decamps. Trop aimé, trop adulé, il se grisait de sa facilité et de sa gloire. Et il semble, lorsqu'en 1860 il succomba soudain, dans sa cinquante-septième année, aux suites d'une chute de cheval, que sa destinée de fête et de succès facile était suffisamment accomplie.

Tout se tient, et la tradition lie au passé les manifestations les plus imprévues de chaque moment présent. On ne s'en avise guère, le plus souvent, à l'instant qu'elles se produisent. Si le goût de la couleur chatoyante et rompue forme un souci nouveau dans l'art français, il est dû principalement à la diffusion des ressources manuelles, à la liberté de l'éducation. L'ingénuité éblouie des yeux

enthousiastes et sincères trouve son expression spontanée, sans se soumettre désormais à des contraintes d'école, à des recettes d'atelier. La moitié des réformes dont l'application hardie allait bientôt terrifier les Instituts, disperser aux vents la Règle, était déjà accomplie, se développait sans qu'on s'en doutât, et occupait la vogue.

Les amateurs intelligents, dont la classe de plus en plus nombreuse détermine par ses choix l'engouement public, s'adressent non tant aux œuvres d'un homme de génie, toujours trop formidable, qu'aux talents estimables et souriants qui reprennent en sous-main son apport et l'adaptent avec habileté aux exigences du jour. Plus tard, lorsque les uns et les autres ont passé, les héritiers s'émerveillent que le charme facile des aimables œuvrettes ait subi un changement ; ils ne comprennent plus guère quelles innovations, quelles audaces ni quelles tendances y dénonçaient la révolte, tant leurs yeux sont accoutumés aux élégances et à la manière qui banalisent non sans fadeur les qualités de fougue, de hardiesse mouvementée et de richesse sonore admirées à nouveau et à jamais, dans le dédaigné, le méconnu d'autrefois.

Delacroix, dont la grandeur nous arrêtera toujours, peu compris lorsqu'il vivait, nous apparaît aisément aujourd'hui et à tel point que, sans qu'en décroisse notre admiration, nous ne fermons plus les yeux même à ses défaillances. Il ne nous faut plus de lutte ni d'étude spéciale pour le comprendre. Mais nous n'ignorons pas quel violent contraste il forme avec les peintres renommés au temps de ses débuts. Nous voyons d'où il vient, ce qu'il a fait, ce qu'il a bousculé, ce que son exemple a dépossédé

et détruit de fond en comble. Nous nous rendons compte, tout à la fois, combien il a été difficile pour le goût de ses contemporains de l'accueillir, de lui faire fête, d'admettre son esthétique en révolte. S'il était demeuré seul, ne ferait-on pas encore opposition à sa gloire, au nom de principes périmés et de préceptes sacro-saints ? Celui qui s'isole trop haut n'est dans sa grandeur aperçu de la foule qu'à la condition que les gradins qui la séparent de lui soient occupés par des séries de disciples vers qui elle trouve un accès plus commode, sans fatigue. Elle passera de la sorte, sans qu'elle s'en aperçoive, de l'un à l'autre, et la vue du suprême émerveillement, qui désormais l'éblouira moins puisqu'elle s'y sera lentement préparée, n'aura plus rien dont elle se déconcerte ou se trouve froissée.

Les petits romantiques, qui ont usé de moyens renouvelés et puissants, apportés par l'initiateur et le maître, pour conter des propos souriants, parfois badins, et toujours emplis de belle humeur mondaine et de spirituelle élégance, ont popularisé et affermi la gloire de Delacroix, bien mieux que les études et les hommages des poètes et des critiques. Sa véhémence éclatante ne choque personne, parce qu'on s'est longtemps plu à se satisfaire de la verve gracieuse et piquante de Decamps, de Tassaert, de Diaz, d'Isabey et de Lami.

Aucun d'eux n'eut un talent de premier ordre. Qu'ils n'eussent pas été, l'art de France n'en serait pas appauvri, ni diminué, mais leur utilité est incontestable et leur charme aujourd'hui même demeure efficace et certain. Par eux s'établissent, entre les peintres de la seconde moi-

tié du XIXe siècle et les petits maîtres du précédent, une relation indubitable. Ils sont, à leur tour, précis, vifs, allument un prompt et discret resplendissement, opèrent volontiers par allusions délicates, sans dédaigner, dans leur sentimentalité à fleur de peau, le sous-entendu galant ou égrillard.

Tassaert, principalement, caractérise bien ce genre séduisant. Né en 1807, il débute en pleine période classique. Il sortit de l'atelier de Lethière, et montrait, au Salon de 1827, un *Louis XI*, que suivirent d'autres machines religieuses ou historiques. Néanmoins, déjà des tendances plus simples s'étaient manifestées, on connaît de lui une esquisse ravissante intitulée : *Ma chambre en 1825.*

Peu à peu, il délaissa les grandes compositions. Il s'éprit des nudités, où il mettait moins de sensualité profonde que de liberté friponne. Mais jamais, il ne descendit à négliger, en raison de son succès, son exécution. Toute voluptueuse, elle n'en est pas moins nette et franche dans son dessin et dans sa couleur, riche en recherches nouvelles d'harmonie et d'éclat, claire et probe. L'équivoque ni la gravelure ne dérive chez lui d'une défaillance de la forme ou d'un rapprochement des masses colorées. L'intention luxurieuse est dans l'esprit qui dirige et non dans des doigts qui exécutent avec mollesse.

Plusieurs des tableaux de Tassaert à bon droit conservent de la célébrité. Le Louvre ne possède que l'insuffisante *Famille Malheureuse.* L'école moderne y est austère et grave ; mais il pourrait, sans se commettre, montrer l'équivalent de *la Jeune femme au verre de vin*

(musée de Montpellier), de la *Liseuse Endormie* ou du *Marchand d'Esclaves*.

Après avoir joui d'une brillante et enviable renommée, Tassaert subit une vieillesse cruelle. Une horrible maladie des yeux, depuis 1862, l'avait contraint à délaisser son art. A bout de souffrance, de douleur et de misère, ayant résisté douze ans, en 1874, il mit fin à ses jours par une asphyxie volontaire.

Eugène Lami (1800-1890), connu principalement pour ses études de chevaux et ses aquarelles, avait peint quantité de tableaux d'histoire et de bataille : à Versailles, la *bataille de Wattignies* assure quelque lustre légitime à sa mémoire. Des scènes, comme l'*Entrée de la Duchesse d'Orléans aux Tuileries, le Contrat de Mariage, le Champ de course* (collection Alexis Rouart) montrent chez lui un sens très vif du pittoresque pimpant et frais.

Les séries de nymphes, de Vénus, d'Amours, (*la Fée aux Perles, les Bohémiens, Vénus désarmant l'Amour,* au Louvre), que signa, dès 1840, Narcisse Virgile Diaz de la Peña, lui conquirent promptement la plus élégante renommée. C'était un jeune homme, alors, de trente-trois ans, déjà fortement éprouvé par la vie. Orphelin, un pasteur l'avait recueilli à Bellevue ; à dix ans, il avait dû être amputé d'une jambe à la suite d'une morsure de vipère. On lui avait fait apprendre la peinture industrielle. Mais son impétuosité exubérante l'avait entraîné dans le champ de l'art pur. Il avait exposé, dès 1831, des esquisses qu'on remarqua, et, au Salon de 1835, une *bataille de Medina Cœli*. Il avait, délaissant le souci de composer, trouvé sa vraie voie, et, sa vie durant, il ne

donna que des études primesautières, souvent chaleureuses, chatoyantes et colorées. Plus tard, il se retira à Barbizon, dans l'intimité des paysagistes nouveaux, et s'attacha à montrer la beauté lumineuse, ensoleillée, souvent féerique de quelques coins de la forêt, la force des hêtres clairs, la grâce des bouleaux, dans de petits tableaux réputés, notamment la *Mare aux Vipères* qui date de 1857.

Eugène Isabey (1804-1886), fils du miniaturiste illustre à qui l'on doit aussi des séries de dessins remarquables (*Bonaparte à la Malmaison, la Barque d'Isabey*...), les costumes du Sacre (1804), les portraits des membres du Congrès de Vienne (1815), etc..., cultiva comme lui avec une maîtrise charmante la lithographie. De grandes marines portent sa signature ; on a placé depuis peu au Louvre son *Port de mer* célèbre et son *Embarquement de Ruyter*. Mais il s'est fait connaître surtout, par l'esprit de ses petites compositions pétillantes de couleur et de brio, comme un peintre de genre, un peu facile, point trop ému ni sentimental, mais précieux joliment, plein d'élégance et de gaîté. C'est ainsi qu'il faut accepter, d'un œil indulgent, les tableautins du Louvre, et accueillir comme de jolies anecdotes sans prétention, en raison de quelques harmonisations de couleurs gaiment mariées, *le mariage dans une église de Delft, les Seigneurs sur la plage de Scheveningue, la Procession, le Duel, la Visite au château, le Baptême à l'église du Tréport*. Isabey fut également un parfait aquarelliste.

Une sincérité réelle donne à toutes ces petites toiles leur valeur. Dès que le peintre y prétend à plus de péné-

tration psychologique, à un style quelconque, il chavire en plein ridicule, ou se rapproche de ces chromolithographies représentant des scènes de sentimentalité d'une fausseté touchante qu'on vend dans les foires aux petites bonnes émancipées et rêveuses. Les meilleurs anecdotiers n'ont pas toujours évité une telle défaillance. Des imitateurs, dans la dernière partie du siècle, n'ont imité que leurs côtés faciles et désuets, et se sont rendus parfaitement insupportables. Ils n'ont conservé ni le goût curieux des harmonies de la couleur, ni le souci d'un dessin précis et spirituel ; ils sont lourds à la fois et mesquins, dans leur insignifiance prétentieuse. Peut-être la rigueur d'une forte éducation classique, pour être combattue et rejetée, exige-t-elle plus de souplesse et entretient-elle, malgré tout, dans les talents qui s'en sont libérés, le désir de se maintenir net et consciencieux devant soi-même ?

Bien que les anecdotiers se missent, à la suite de Tassaert, de Diaz et d'Isabey, à pulluler, il n'en est guère d'autres de qui les noms vaillent qu'on les retienne. Jean Gigoux (1806-1894), quelque temps produisit des scènes de genre, par exemple, en 1833, *Henri IV écrivant des vers sur le missel de Gabrielle d'Estrées*. Mais l'anecdote transportée dans l'histoire confine au genre plus noble, et, deux ans plus tard, l'artiste obtenait le plus grand succès de toute sa carrière avec cette *mort de Léonard de Vinci*, que possède à présent le musée de Besançon. Au surplus, il s'adonna principalement à peindre de très nombreux portraits ; au Louvre, on peut voir celui du *général Dwernicki*, bouffi, comme bombé tout en restant très sec, et celui, dans un paysage sobre de photographe empha-

tique, du vieux phalanstérien *Ch. Fourier*. La pose du philosophe dans sa roideur ne manque point de naturel et de simplicité ; le visage expressif et dur s'emplit de rêverie, et constitue l'idéal d'un portrait savamment et froidement modelé, de façon que l'élan de la passion ou du pathétique ne l'emporte pas sur l'identité des ressemblances familiales.

Les caricatures sans grande portée mais amusantes d'Eugène Giraud, les nombreux tableaux qu'il rapportait de ses excursions en Espagne ou en Orient valent, à coup sûr, mieux par la liberté du style et l'éclat de la composition, que le talent plus pur, plus discret, de Gleyre, même dans son *Soir* si populaire, tant de fois reproduit, et qu'on appelle encore *les Illusions perdues*. Le tableau avait été, au Salon de 1843, accueilli triomphalement ; Gleyre ne suscita plus dans la suite un semblable enthousiasme, et pourtant, toujours aussi correct et aussi terne, il passa son existence à douer d'une forme conventionnelle et froide les imaginations d'un spiritualisme affiné qui ne consent à en réaliser l'expression que par une plastique, pour ainsi dire, réticente, vaine, incorporelle.

Les artistes qui, de telle sorte, fuient le grossier réalisme de la figure humaine, attestent en vérité Raphaël bien à tort. Qui donc a représenté des figures plus pleines, plus saines, plus vigoureuses que le maître d'Urbin, sans en outrer, pour les rendre expressives, l'attitude ou les gestes, à la manière de Michel-Ange et de Rubens, mais néanmoins avec une vigueur ennemie des transparentes anémies et de toute mièvrerie évanescente ? Ce n'est pas chez lui que, en l'île de Medamothi, Epistemon eut trouvé



à acheter un tableau « onquel estoient au vif painctes les Idées de Platon, et les Atomes d'Epicurus. » Ni dans *la Dispute du Saint-Sacrement*, ni dans *le Parnasse*, ni dans l'*Ecole d'Athènes*, l'idée immatérielle n'est exprimée par le vide des formes ou l'absence de la musculature.

L'Allemagne a fondé une esthétique sur les pensées fumeuses d'Overbeck et de Cornélius. Toute une philosophie aussi idéaliste que celle de Kant et de Hegel se traduisit par de grandes compositions rigoureuses, mathématiquement ordonnées, de façon que pas un accident pittoresque, pas un agrément mobile et temporaire, pas une indication futile de temps, de climat ou d'heure, n'en vinssent contrarier l'effet purement moral. C'est bien, ici, le contraste le plus violent avec la légère historiette où les talents français dépensaient sans grandeur le meilleur de leurs soins ! Exprimer par des lignes nobles, fortes, implacables, exactement teintées d'une couleur uniforme et point exaltée, la seule sévérité de l'âme, le déroulement placide et contenu de la pensée humaine, sans égard pour les passions du corps, pour les élans dispersés de la vie, un tel rêve prit naissance, peut-être, dans les *Stanze* du Vatican ; les Allemands l'ont conçu à Rome ; à Rome ils l'ont confié à un jeune Français, Chenavard, de Lyon, élève d'Hersent et d'Ingres, dont le cerveau brumeux s'en accommoda, plein d'enthousiasme ! Une ardeur passionnée le jetait dans la tourmente ; en politique, en religion il était violent et absolu. Pour traduire par son art ce qui faisait le fond de ses pensées, il obtint du Gouvernement de 1848 de retracer sur les murs du Panthéon l'histoire de l'humanité. Dix-huit cartons figurèrent à l'exposition

universelle de 1855. Mais le Panthéon redevient l'église Sainte-Geneviève ; la commande est suspendue ; Chenavard abandonne son gigantesque et puéril travail, dont les parties exécutées sont conservées par le Musée de sa ville natale. C'est une débauche d'intentions grandiloquentes, un tohu-bohu d'allusions et d'éloquentes démonstrations qui ne sauraient persuader, car la ligne ni la couleur n'argumente ; elles ne peuvent que produire un fait dans sa réalité vivante, elles ne le montrent pas dans ses origines, ses rapports et ses conséquences. Puissante erreur d'un cerveau de sophiste convaincu, l'artiste n'en sort pas accru, l'homme commande plus d'estime que de louange esthétique.

De tels peintres, qui se caractérisent par un aveuglement paradoxal, par le solide entêtement d'une conception plus réfléchie que raisonnable, constituent peut-être le contrepoids du génie spontané, ingénu, imposant les vérités nouvelles ou plus grandes dont il a fait en soi l'ingénue découverte. Entre eux bien des contacts, du reste, peuvent s'établir. L'imagination s'exalte, la faculté de raisonner fonctionne, tandis qu'une légion compacte de faiseurs simiesques ne sauraient se prévaloir d'aucune nécessité, en eux ou en dehors d'eux, pour entreprendre les labeurs souvent patients auxquels ils ont dévoué leur existence. La plupart, en vérité, ne découvre dans l'art que le moyen d'obtenir des honneurs et de la richesse, plusieurs y parviennent qui ne sauraient consentir, par conséquent, à reconnaître dans leur vie même un néant. Le succès au concours les a promus peintres ; les distinctions obtenues dans les Salons assurent leur consécration ; ils

collectionnent l'un après l'autre les grades de la Légion d'honneur, sont appelés, dans les ateliers officiels, à former des générations comparables aux leurs, et ils finissent à l'Institut ; leur carrière est courue, ils meurent emplis d'ans, de considération et de contentement. Prix de Rome et membres de l'Académie des Beaux-Arts, le destin est si complet que, pour quelques-uns qui ont obtenu, comme Ingres, les deux faveurs, la plupart, sans être autrement dissemblables des plus fortunés, n'ont reçu que l'une ou l'autre. Les catalogues d'Institut font état, au surplus, de cette sorte de réussite, à laquelle ont pu prétendre, à la même époque, avec des chances égales quoique diversement couronnées, la rectitude vigoureuse, parfois tragique, de Robert-Fleury, la froideur érudite de Léon Cogniet, la facilité correcte d'Abel de Pujol et de Signol, le laisser aller décoratif de Ponce Camus, de Court (au Louvre, la trop célèbre *Mort de César*), d'Auguste Hesse, de Picot et de Steuben.

Quelques portraitistes, dans leur facture du moins soignée, consciencieuse, ont produit des œuvres qui, toute secondaires qu'elles soient, résistent à l'oubli total. Un charme romantique, spécial, se prolonge aux portraits de famille, que l'on voit au Louvre, de Belloc. Claude-Marie Dubufe a su mettre dans quelques-uns de ses meilleurs portraits des femmes de l'aristocratie une certaine grâce, moins maniérée et moins sèche que dans les portraits officiels de Winterhalter, moins mièvre, moins mignarde que dans les portraits bourgeois d'Amaury Duval, cependant bien plus sûr et plus sain que la tourbe de ses continuateurs. On lui doit les

peintures murales de l'église de Saint-Germain-en-Laye et, à Paris, de Saint-Germain l'Auxerrois et de Saint-Merry. Epoque de grandes décorations ; tous à peu près en furent chargés ; il n'en reste, en somme, que les intéressantes compositions d'Hippolyte Flandrin, à Saint-Vincent-de-Paul et surtout à Saint-Germain-des Prés, et le seul souvenir des peintures archaïques tentées sur fond d'or, au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, par Mottez, de 1846 à 1864[1]; lesquelles attestaient, tout au moins, avant que les intempéries les eussent entièrement effacées, une science certaine de praticien consommé.

III

LES PAYSAGISTES

I. — ACADÉMIQUES ET PRÉCURSEURS

Asservie pendant un demi-siècle aux dogmes d'une pseudo-morale bourgeoise, la beauté formelle dans les êtres et dans les choses se dissimulait honteusement. La pensée ou le sentiment transparaissait, on ne sait comme, à travers les voiles conventionnels dont on les revêtait. Toute apparence se modelait sur un prototype qu'on croyait absolu, parce qu'on le croyait conforme à l'idée que les anciens s'étaient formée du Beau. L'art se réduisait à appliquer diligemment un canon; l'imprévu, l'étrange, le *spécial* en étaient avec soin bannis.

Sinon dans le portrait, l'artificiel domine en tous lieux. Il y a le modèle d'un homme, le patron, si l'on veut, sur qui se découpent toutes les représentations de l'homme, le patron de la femme, le patron du temple, de la cascade, de l'arbre et du rocher ; il y a un répertoire fixe des attitudes et des groupements admissibles ; il y a un code des expressions en dehors desquelles on ne sau-

rait dessiner rien de noble ni de grand ; il y a un dessin d'académie qui est le seul dessin, suffisant en soi, dénué d'agréments adventices, de trouvailles hasardeuses, aussi bien que d'hésitations, de retouches ou de reprises et qui n'admet dans les limites de ses contours que juste assez de couleur, étalée plate et neutre, pour n'être point par cette intruse dépossédée.

Les peintres de cette époque morose, dans leurs compositions si froides, ont eu sans doute le mérite de rejeter dans la nuit du néant, à coups de pieds dédaigneux, les gaillardises mythologiques et licencieuses ; la faveur de la mode y était encore attachée, bien que les descendants dégénérés du facile Boucher n'eussent de lui, sans la grâce de la facture et le charme voluptueux des intentions, reproduit en vue d'un commerce fructueux que sa molle négligence, avec leur gaucherie de lourdauds.

A si peu qu'ils réduisissent l'enseignement du dessin, Vien, David, Regnault même et Girodet et Guérin, stricts et secs, du moins furent impeccables. En dehors de leur méthode ils n'admettaient quoi que ce fût, du moins leur méthode la possédaient-ils, et ils l'appliquaient, sans se rebuter à ce qu'elle leur présentait d'ingrat, sans esquiver ses difficultés, jusqu'en ses dernières conséquences. Ils créèrent un art officiel, académique, abstrait, qu'on est certes en droit de goûter bien peu, mais leur effort fut sincère, assidu et conscient ; ils s'étaient proposé un but élevé, un idéal de noblesse ; ils sacrifièrent toute facilité à accomplir la tâche qu'ils s'imposaient, sans égard aux attaques, aux ironies hostiles. Plus grande fut la force de leur volonté que la puissance de leur imagination, mais

leur désintéressement est absolu ; ils n'ont tenté rien de vil ni de grossier. Ils ont cru l'art un moyen, c'est de cette idée que sort leur erreur, un moyen d'élever les intelligences à la conception de la perfection morale qu'ils ont estimée supérieure aux beautés de la matière. Quoi qu'il en soit de cette antique et oiseuse querelle, l'abstraction, qui n'est pour l'esprit qu'une méthode d'abréger n'est pas du domaine de l'art. Il ne peut connaître que les objets des sens, ce que l'œil voit, ce que l'oreille entend, et ne s'exprime que par l'aspect plastique des choses ou par la sonorité du verbe.

La lutte admirable et patiente que les peintres menaient lorsque, attachés à leur idéal préconçu, ils reproduisaient néanmoins avec fidélité les traits d'un personnage contemporain, les paysagistes, moins rompus peut-être que leurs grands confrères à affronter et à vaincre les tourments et les périls du métier, la désertèrent en silence, bien longtemps.

L'invention du paysage historique fut une trouvaille prodigieuse. Elle dispensa de toute observation, de toute recherche de la vérité ou même de la vraisemblance. Pourvu qu'on disposât, sur la toile, dans un ordre régugulier, les objets hétéroclites immuablement destinés à former le décor, un portique entrevu, une montagne sévère, un ou deux rochers conventionnels, un arbre de pratique et parfois une chûte d'eau immobile et massive, toute scène de l'histoire des Grecs ou des Romains y pouvait tenir, avec ses personnages hérissés d'armes luisantes et neuves, coiffés de casques héroïques et, debout dans des attitudes menaçantes, proférant des paroles qu'une

longue tradition leur prête. Les peintres d'histoire évoquent de grandes figures dans un décor sommaire, les peintres de paysage historique évoquent les mêmes figures dans un décor plus important sur lequel leurs soins se portent, mais qui n'a pas plus de réalité, et qui ne participe pas davantage à la fusion intime d'un effet unique, n'étant ni nécessaire ni en harmonie de lignes ou d'éclairage avec l'épisode qui s'y déroule.

Le beau, c'est donc, en renouvelant l'ordre des éléments que seul le paysage noble et grandiose puisse tolérer, de les retrouver et de les répéter sans lassitude. Pour cela même la composition d'après nature peut se recommander : « C'est par ce moyen, dit en effet le théoricien du genre, le docte Valenciennes, dans son *Traité de perspective et de l'art du paysage*, c'est par ce moyen et les connaissances qu'on doit avoir de l'architecture et de la perspective, qu'une petite cabane située sur le sommet d'une montagne peut, d'un seul coup de crayon, devenir un temple élégant, que des buissons deviennent des arbres vigoureux, qu'on fait d'une pierre un rocher, et d'un rocher une montagne ».

Si les tableaux ainsi fabriqués en pleine absurdité ne captivent plus aujourd'hui les regards des visiteurs au Louvre où quelques-uns figurent, leurs auteurs ont eu parfois des fortunes diverses. Ils n'ont point tous sombré dans l'oubli. Plusieurs, et Valenciennes lui-même, étaient supérieurs à leur art ; dans un autre temps, dont les préjugés eussent été moins pernicieux, ils auraient produit des œuvres estimables ; ils ont su leur métier du moins, s'ils l'ont appliqué à de vaines chimères. Longtemps ils

se sont opposés aux réformateurs qui les ont combattus. Leur enseignement austère s'est longtemps imposé. Jean Victor Bertin forma de nombreux élèves, beaucoup ont conquis le Grand Prix de Rome pour le paysage historique, à leur profit institué, et qu'on ne supprima qu'en 1863 ; son plus grand titre à la mémoire de la postérité sera d'avoir été le maître de Corot.

Le Louvre possède encore des tableaux de Bidault, de Caruelle d'Aligny, de Boissieu et de Michallon. Mais l'école ne s'arrête pas si tôt ; les représentants en sont nombreux ; les noms de Siméon Fort, de Ch. J. Rémond, de Boisselier, d'Alexis-Nicolas Noël furent illustres un moment. Watelet passionna, souleva la critique et les enthousiasmes par son audace à remplacer le temple traditionnel par un moulin, non moins postiche, au bord de l'eau. Un mot de Louis XVI rendit célèbre Bruandet ; le roi avait traversé une forêt : « Nous n'y avons rencontré, avait-il dit, que Bruandet et des sangliers ». Ce paysagiste avait l'étrange passion de la nature qu'il voulait peindre ; il errait, il vivait dans les bois, choisissant des coins pittoresques, des arbres puissants et feuillus pour les dessiner avec la plus patiente minutie. Mais le meilleur de son renom lui vient d'avoir fait quelques vues de Paris et d'avoir tenté parfois d'imiter Ruisdael.

A la vue de cette production terne, l'estime se porte sur des peintres de second ordre, mais naïfs et sincères, qui, sans abandonner le souci du style en faveur, introduisent dans leurs paysages des scènes familières, épisodiques de vie quotidienne, et les animent par un essai d'harmonisation dans les atmosphères et l'éclairage. Déjà Joseph

Vernet nous donne son abondante série des ports de France ; Hubert Robert ne réédifie plus la colonnade et le portique, il les remplace par la ruine qui en subsiste, et il ne craint pas d'y placer, comme il l'a observé maintes fois, le lavoir ou le marché. Louis-Gabriel Moreau ne craint pas non plus de montrer dans sa réalité un aspect de la nature, aux environs de Paris ; De Marne place ses foires au long des routes, aux portes des fermes, ses bonshommes ne sont plus des bergers de la fable ou de la Cour, mais des paysans en habits de fête, proprets et cossus comme les bons bourgeois de Boilly et de Drolling. Swebach emmêle ses escarmouches de cavalerie au milieu de futaies véritables ; Constantin dresse tragiquement sous un ciel bousculé, au haut de son rocher, quelque château menaçant ; Isidore Dagnan nous montre des vues de villes (le *Boulevard Poissonnière, à Paris, en 1834*, musée Carnavalet) où la longue et silencieuse perspective s'approfondit et s'allège du jeu tendrement observé d'une lumière matinale qui la transfigure.

Mais tous ceux-là ne comptent guère encore ; si ce qu'ils ont donné n'avait été repris, amplifié et mis en valeur par de plus grands génies, qui s'attarderait encore à les regarder ? Le plus grand d'entre eux tous est le plus oublié, ou, plus exactement, le véritable initiateur à l'art renouvelé d'aujourd'hui fut méconnu, ignoré même des meilleurs peintres du milieu du siècle. Modeste admirateur des grands maîtres hollandais, souvent pour Swebach et pour De Marne il fit les fonds de leurs tableaux ; il courait les bois et vécut à Fontainebleau avec Bruandet. Lui-même ne se prenait guère au sérieux ; bien des fois

il peignit comme on peignait de son temps, appliquant un système au fond de son atelier ; en de rares rencontres, ému de la beauté des choses qui l'environnaient, épris des prestiges des colorations de la plaine au gré changeant des éclairages et de la nuée rapide, il s'établit en pleine nature et reproduisit de son mieux ce qu'il voyait. Georges Michel ainsi mérite le titre de premier des grands paysagistes de ce siècle. On voit de lui deux tableaux au Louvre et d'autres à Carnavalet. C'est une vaste étendue de terre ocreuse, lourde, tourmentée, où pousse parfois une herbe courte et rare. Un buisson s'agite sous le vent âcre ; le moulin de Montmartre, aux trois quarts disloqué, résiste à la poussée impétueuse ; au loin, l'horizon s'assombrit, le soleil douteux d'une journée mauvaise entre deux averses glisse, du haut d'un ciel où roulent les nuages épais et menaçants, la gloire, un instant, de ses rayons comme assoupis qui transfigurent, quand ils s'y plongent, les larges ornières de la boue. C'est aussi un intérieur de forêt paisible, un carrefour avec de grands arbres abattus ; la lumière y pénètre par coulées puissantes, joue aux nœuds des troncs couchés, aux entrelacs du feuillage, ou encore voici nue et tragique l'étendue déserte de la Plaine Saint-Denis, sous le ciel mouvementé qui la balaie au souffle sans pitié d'un vent aride.

Avant Michel la nature assoupie n'a point tressailli dans l'art français, semble-t-il. Le premier il assiste à ses frémissements, à sa souffrance, à son angoisse ; il connaît ses émotions et avec elle recherche la caresse consolante des lumières radieuses ; mais la poursuite des obscures tempêtes s'acharne, la dépouille, la ruine, il le sait bien,

de la coquetterie enfantine de ses parures, et toujours l'éternel duel, le conflit de la terre et du ciel se renouvelle et recommence, âprement, et c'est dans cette antinomie surprise et révélée que le peintre, ému devant le paysage, situe avec raison l'intérêt capital de toute son œuvre.

Ce ne sont pas des sites dont la grandeur tranquille exalte la puissance de nos rêves heureux, ce ne sont pas les aspects d'une sérénité constante où l'esprit, lassé de ses labeurs, vient quêter son réconfort, dont la représentation en art éveille en nous la sympathie de l'émotion. Il n'est point de beau absolu, le spectacle extérieur n'agit sur nous que pour autant qu'il exprime un contraste latent, une opposition, une lutte des éléments qui le composent, ou quelque emportée lyrique de flamme, de glace, de ténèbres ou de lumière où se fondent et disparaissent presque à l'excès toutes ses autres parties.

Corot, un jour, s'écriait : « Partout la nature est belle ; un paysagiste ferait, s'il le voulait, des tableaux sublimes avec la Butte Montmartre ! » Cette vérité est démontrée par l'œuvre de Michel, qui ne fut découverte, Corot déjà étant illustre, qu'à l'époque triomphale du Romantisme.

Dupré parla un jour, à Sensier, critique et amateur d'art célèbre, de paysages curieux faits avant 1840 à Montmartre. Leur auteur, assurait-on, était mort. Sensier se mit en quête ; il découvrit des gens qui se souvenaient de leur voisin Michel, bonhomme bien simple, qu'on voyait tout le jour travailler paisiblement. Il était sans ambition, et ne tirait de son art aucune vanité. Il peignait pour son agrément, et ne s'imaginait pas que des études,

un peu brutales, menées à la manière réaliste des Hollandais, lui pussent quelque jour attirer de la gloire. La veuve du peintre vivait, Sensier la retrouva, la confessa et consigna son récit dans un livre des plus intéressants.

L'inspiration spontanée de Georges Michel s'est alimentée à des sources fécondes. Les vaines parades, qu'il a dédaignées, provenaient, chez ses devanciers et chez ses contemporains, d'un étrange dédain de la vérité et d'une infatuation humaine désormais incompréhensible. La fameuse imitation de la nature dont les critiques, aux époques extérieures, vantaient sans cesse l'étroite obligation, n'allait pas sans de constantes altérations, même avant d'en être arrivée aux corrections élégantes que propose Valenciennes. Au surplus, peut-on comprendre ce dont on n'a pas l'amour ? Les paysagistes du XVIIIe siècle furent sans ferveur comme sans autorité. Oudry, Joseph Vernet, Loutherbourg ni Hubert Robert n'imposèrent avec franchise une manière neuve et puissante ; ils glissèrent des observations justes dans un style emprunté. « De nos jours, écrivait Chamfort, ceux qui aiment la nature sont accusés d'être romanesques. » Les paysagistes tenaient énormément à être pris au sérieux. Michel, le premier, se soucia moins d'obtenir la faveur éclairée des amateurs intelligents que de satisfaire sa propre conscience. Il fut un *romanesque* impénitent, il aima la nature, et cette disposition inconsidérée lui assure aujourd'hui un peu de gloire.

Sans doute ses moyens, pour puissants qu'ils nous paraissent, furent-ils, en effet, assez limités. Pour exprimer

ce qu'il ressentait en présence de la nature, il se mit en quête des artistes anciens qui, eux aussi, avaient le mieux compris et exprimé la nature. Il les découvrit chez les Hollandais du XVIIe siècle; il imita leur style, il conquit et s'assimila leurs procédés. Ruisdael est son maître, il peint à sa manière et reproduit ses effets. Seulement, s'il se soumet à une méthode, c'est sans malice et sans dessein d'habileté; il reste du moins naïf et sincère. Il sent que les ressources acquises s'adaptent parfaitement aux nécessités nouvelles. Ruisdael lui enseigne à surprendre dans la nature le mouvement de l'air et des lumières, la fusion, tour à tour, et le conflit des éléments. Mais Michel se garde bien de copier les dispositions matérielles aux tableaux du maître, il ne transporte pas sur sa toile le paysage hollandais, comme les stylistes et les italianisants y ont transporté les ruines de la campagne romaine et les sites montagneux de l'Apennin. Devant ses œuvres, on éprouve cette sensation, je la traduis par une hyperbole forcée, un peu excessive, vu l'imagination propre, les qualités originales du disciple français : « Ruisdael, délaissant les prairies de la terre natale, serait-il, un jour, venu s'établir en présence des buissons de Saint-Ouen et des moulins du vieux Montmartre? »

S'il sied de rendre hommage ici au talent inconnu de ce noble artiste désintéressé, il n'exerça ni sur ses contemporains ni sur ceux qui vinrent plus tard aucune influence réelle. Les vrais précurseurs du paysage moderne allaient apparaître enfin. La bataille des classiques et des romantiques s'engageait de toutes parts; des deux côtés on s'acharnait dans la défense un peu hautaine et

dédaigneuse comme dans l'attaque passionnée. Un souffle universel de régénération pénètre l'art. Les temps sont proches où les paysagistes retrouvent, en France, le principe de sincérité devant la nature. Ils délaisseront, à force d'étudier et de chérir les prédécesseurs étrangers, la préoccupation de leur ressembler. Dans leur exemple, dont ils ont approfondi le sens intime, ils puiseront l'énergie de devenir, débarrassés des influences de toute espèce, simplement, selon la belle expression d'un subtil écrivain de l'heure présente, M. Gabriel Mourey, « des hommes devant la nature et la vie ».

Tandis que l'école s'acharnait à servilement calquer le dessin des pires Italiens, les encyclopédiques et redondants Bolonais, les peintres du Nord reconquéraient un peu de l'attention égarée ; les Anglais inopinément étaient introduits en France ; Delacroix apparaissait, Bonington exposait de vrais paysages, et Paul Huet en silence contemplait, mêlé à elle comme un panisque innocent, la beauté multiforme et unanime de la nature familière.

Après avoir passé par les ateliers de Lemire, de Guérin et de Gros, soudain, à 17 ans, vers 1810, son père étant mort, il se trouva dans un complet dénuement. Il dut renoncer à poursuivre des études toujours trop coûteuses. Mais son instinct le sauve. Il rôde aux environs de Paris, notant dans sa mémoire, sur ses carnets, les mille effets du paysage ; il les dessine passionnément comme il les surprend, et se fait de la sorte une incomparable et solide éducation de paysagiste. Vers 1822, ses dessins apparaissent dans des expositions particulières ; il se lie avec Bonington et avec Delacroix, et, en commun, ils s'exaltent

dans l'étude et l'admiration de celui qui est, à leurs yeux, le plus grand, le plus puissant, le plus vivant de tous les peintres, Pierre-Paul Rubens.

Hélas, les exigences de l'existence accablent le pauvre Huet encore, il n'en est pas sauf, il lui faut faire des besognes, si peu que ce soit, immédiatement lucratives. Ses lithographies, ses vignettes de commerce, pourvoient presque, bientôt, à ses besoins les plus pressants, il ne succombe pas à la faim. Mais une chance relative lui advient : au diorama Montesquieu, ouvert en 1829, les critiques ont remarqué une vue de Rouen. Elle est son œuvre. Sainte-Beuve en fait l'éloge dans un article du *Globe* ; Delécluze, au *Journal des Débats*, le malmène avec violence : le voilà consacré pour les artistes et les écrivains romantiques.

Neuf toiles, signées de Paul Huet, sont montrées au Salon de 1831, accompagnées de quatre aquarelles. On l'apprécie, on le discute, un mouvement se fait en sa faveur chez les collectionneurs et, à dater de 1833, il vend enfin ses tableaux ; il eût vendu, à son gré, des tableaux plus nombreux encore, si, toujours menacé à la suite des souffrances qu'avait endurées sa longue et pénible pauvreté, il ne s'était trouvé désormais, et pour le reste de ses jours, dans un état de santé des plus précaires.

Cependant à tous les Salons il expose, sauf en 1835 et en 1845, où le jury d'admission refuse ses envois. En 1833, sa *Vue générale de Rouen* lui vaut une médaille, il en obtient une autre en 1848 et une encore à l'Exposition universelle de 1855 avec l'*Inondation de Saint-Cloud* qui, à présent, figure au Louvre.

Partout de multiples études, faites sur nature, en Auvergne, en Bretagne, en Normandie et en Provence, restituent leur honneur aux sites trop longtemps méconnus, et quand Huet voyage, en Hollande ou en Italie, il néglige les aspects traditionnels pour surprendre, dans quelque coin ignoré, le frisson des lumières, l'apaisant mystère des longs calmes sylvestres. A côté de petits morceaux d'observation fervente et sûre, on voit de lui, au Louvre, deux grands tableaux : un *Calme du matin*, où des arbres légers penchent, sur un flot jaseur, leurs feuillages frémissants que le soleil en fleur d'un printemps clair illumine, et, plus tragique dans l'ambiguïté âpre de son double effet, un rude, dur et admirable *Soir couchant à Seine-Port*.

A ses yeux, sous le toucher de ses doigts fervents, la terre assoupie se réchauffe et s'éveille, la vie y vient et circule, on la sent, de nouveau, qui respire en pleine santé.

Plusieurs, en même temps que Paul Huet, se sont levés. D'un courage moins résolu, ou plutôt d'une ingénuité moins simple et convaincue, ils s'arrêtent et se détournent en chemin. Le succès les corrompt, leur audace défaille, ils succombent à la tentation d'une renommée sans discussion et des faciles honneurs. C'est la destinée heureuse et médiocre de Gudin, par exemple (1802-1880) qui, élève de Girodet, pour quelques aimables paysages ayant obtenu, dès sa première exposition, en 1822, les plus enviées récompenses, connaît l'engouement irréfléchi du monde aristocratique, condescend à un mariage riche, mène un train de grand seigneur, et à qui Louis-Philippe, pour Versailles, com-

mande d'un coup quatre-vingt-dix tableaux représentant des victoires navales, dont quarante-huit seulement ont été achevés...

Le paysage immobile et froid, d'un dessin sans souplesse et d'une peinture terne, se survit toujours, se perpétue encore par les soins du suisse Diday (1802-1877) dont la vogue, vers 1830, se complète de la vogue plus tenace du suisse Calame (1810-1864). Adrien Dauzats (1804-1868) a beau parcourir tous les lieux de la terre, Espagne, Portugal, Egypte, Asie Mineure, Algérie, Allemagne, et même les provinces françaises pour le compte des *Voyages pittoresques et romantiques* que dirige le baron Taylor ; il a beau accompagner le duc d'Orléans et le maréchal Vallée au Djurdjura et aux Portes de Fer, s'aventurer, déguisé en Arabe, dans des excursions périlleuses et obtenir pour son livre : *Quinze jours au Sinaï*, la collaboration d'Alexandre Dumas, ses tableaux n'en sont pas moins uniformément rigides et neutres.

Achard, Loubon, Pierre-Justin Ouvrié (qui signe ses tableaux du seul nom de Justin) composent et dessinent avec quelque soin et quelque souci de la réalité. Desgoffe et Paul Flandrin maintiennent la tradition du paysage historique ; Louis-Léopold Robert, né en 1794, à la Chaux de Fonds, élève de David, dans ses scènes italiennes place des pâtres et des moissonneurs en leurs costumes pittoresques, dans des attitudes apprêtées et souvent ridicules. Tout est propre, net, luisant et conventionnel dans de tels tableaux ; le souffle de l'air ne dérange pas un pli des vêtements ; nulle douleur, nulle joie ne s'y exprime, on y pose froidement, et c'est bien tout. Au reste, son succès

fut considérable, et longtemps *l'Arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins* (Salon de 1831 — aujourd'hui au Louvre) après avoir produit sur les bourgeois orléanistes la plus grande sensation, ont émerveillé le public de nos musées nationaux. On sait la fin mélancolique de l'artiste : il était éperdument amoureux de la princesse Charlotte Bonaparte ; dans un accès de désespoir il se tua, à Venise, en 1836.

Auguste-Charles de Laberge, élève de Bertin, puis de Picot, expose, en 1831, des tableaux où la nature est librement et largement exprimée. Mais la monomanie de l'exactitude le saisit, il s'attache à reproduire jusqu'en le plus infime détail l'objet qu'il veut peindre ; par système, il ruine l'expression très colorée qui rendait tout d'abord son très sûr sentiment de la nature. Ami et partisan des meilleurs artistes romantiques, souvent avec Dupré et Rousseau il travailla dans la banlieue de Paris, mais il mettait deux ans à peindre un *coucher de Soleil* (au Louvre) pour le peindre, selon les termes du catalogue, entièrement d'après nature et au moment du jour que l'artiste a voulu représenter.

Un des premiers peintres qui s'affranchirent résolument du classicisme fut Camille Flers (1802-1868). Sûrement, son influence a été grande. Il apprit à ne travailler qu'en présence de la nature, n'habitant Paris que l'hiver. Son éducation s'était faite à l'écart des formules et des écoles. Son père, riche manufacturier, faisait obstacle à sa vocation ; il s'enfuit, s'embarqua en qualité de cuisinier pour le Brésil. Il y connut l'impitoyable misère ; pour vivre il aborda tous les métiers, jusqu'à danser sur

le théâtre de Rio-de-Janeiro. Mais, en 1823, il fut accepté à bord d'un navire qui le débarqua à Cadix ; la réconciliation fut faite avec sa famille, il accepta d'entrer dans les bureaux de son père, tout en s'occupant, dans ses loisirs, de peinture. Il les mit à profit avec tant d'à-propos et d'heureuse intelligence que, dès le Salon de 1831, la première fois qu'il exposa, le succès lui sourit. Peu à peu sa vogue s'agrandit; en 1848, il était regardé comme un des maîtres du mouvement réaliste. S'il donnait à son coloris quelque chose de l'éclat réel de la nature, et si sa composition était plus libre que la composition classique, il évitait toute violence, il n'effarouchait pas le goût à la mode; il avait réformé le paysage en évitant tout bouleversement tumultueux.

L'influence hollandaise n'a guère agi sur Flers; il a été, dans son modeste domaine, son seul maître. C'était un tendre et un ingénu.

Son contemporain Brascassat, au contraire, élève d'Hersent, étudie, jusqu'à les reproduire dans leurs attitudes diverses, au milieu de pâturages toujours identiques, les bestiaux chers à Paul Potter. A son tour il a servi de modèle aux peintres animaliers du siècle.

Le plus illustre, Constant Troyon, né à Sèvres en 1810, dans sa jeunesse avait travaillé dans l'atelier de décoration, à la manufacture de porcelaine. Ses moments de liberté sont employés alors à courir la campagne et à y dessiner avec la plus grande passion. Puis il devient l'élève de Bertin qui le soumet à la rude discipline de son école; ses premiers tableaux obéissent au style sévère des classiques. Néanmoins, il ne tarde pas à connaître

Camille Roqueplan, un des premiers paysagistes romantiques, qui, frappé de ses qualités natives, contraintes par la méthode surannée des maîtres, le détermine à travailler avec lui, le pousse à entreprendre, vers 1838, un voyage en Bretagne, où, enfin, le jeune artiste mesure et affermit les ressources personnelles de son métier.

Au Salon de 1840, une médaille de deuxième classe lui est octroyée, bientôt il gagne de l'argent ; il se rapproche de plus en plus des peintres novateurs, se lie avec Couture et avec Chenavard, enfin avec Français, nature droite, juste et consciencieuse, dont le jeune âge exerça sur son talent déjà mûr la plus décisive action.

A un point de vue tout pratique, lequel ne fut malheureusement jamais perdu de vue par le peintre et le dévoya fréquemment, Troyon avait exécuté maint tableau religieux, des baigneuses, des compositions de genre. Il renonça à ces tâtonnements, et, en rentrant, en 1846, de la Haye et d'Amsterdam, où P. Potter l'avait enthousiasmé, il se trouva engagé dans son abondante spécialité : au Salon de 1849, ses tableaux de moutons eurent un succès prodigieux. On y présageait enfin la venue rêvée d'un romantisme de bonne compagnie, on l'entoura, on lui fit fête : Charles Blanc le protège et le fait décorer.

Maintenant il s'en tient à la peinture des animaux qu'il étudie surtout dans la Brie ; cependant il voyage, recherchant un peu partout les horizons étendus, les grandes prairies parsemées de bêtes à cornes. Sa vogue est devenue si considérable qu'il ne trouve que le temps de satisfaire aux commandes dont l'assaillent les ama-

teurs : une vache qui broute, au gré de celui-ci ; un troupeau fuyant l'approche de l'orage, selon la fantaisie de tel autre. De la sorte, Troyon est amené à peindre hâtivement, à se plier aux exigences de sa clientèle ; le talent désintéressé s'épuise ; il fournit indifféremment ce qu'on lui demande. Ses grandes compositions, au Louvre, permettent de juger comment on l'aimait, stylisé, propret, pittoresque à la façon dont on entend dans le *monde* cette qualité moyenne et à effet facile, mais quelques-unes de ses études léguées par M. Thomy Thiery le montrent tout différent, dans des tableautins animés, lumineux et charmants : la *Provende des poules*, la *Gardeuse de dindons* dont la manière le rapproche des petites féeries chatoyantes de Diaz, dans *la Barrière*, et surtout dans une impression délicate et douce, *le Matin*.

Lorsque décrut insensiblement l'engouement pour faire place à une estime plus équitable, le pauvre peintre, déjà atteint par la maladie, sombra, vers 1859, dans le plus effroyable découragement. Ses amis nombreux, des gens de toutes les classes, des artistes pleins d'une sympathie profonde pour l'homme loyal, très simple et très bon qu'il fut dans toutes les circonstances de sa vie, le virent avec tristesse déchoir de jour en jour : en 1864, il dut être interné, et l'année suivante il mourait dans la démence.

Après lui, Charles-Emile Jacque connut quelques succès en peignant inlassablement des troupeaux de moutons groupés par scènes agrestes et familières ; son talent de graveur sur bois, en taille douce et à l'eau forte, lui assure un renom plus enviable. La gloire de Troyon échut longtemps en partage à un peintre consciencieux,

certes, habile parfois, toujours compassé et qui semble n'avoir à cœur que de le recommencer d'œuvre en œuvre; mais Rosa Bonheur était supérieure par l'esprit et la bonté du cœur à ce qu'elle était comme artiste.

2. — DE COROT A DAUBIGNY

En dépit des timorés, des retardataires ou des spécialistes, le paysage proprement dit, le paysage pur et universel prend naissance en France comme il s'est déjà développé en Angleterre. Les premiers balbutiements sont dûs à Michel, à Bonington, à Paul Huet et à Camille Flers ; un maître presque en même temps qu'eux apparaît qui fera de ce genre le plus vivant dont se puisse enorgueillir pendant un demi-siècle l'art nouveau. L'éducation eût dû faire cependant de Jean-Baptiste-Camille Corot, lorsqu'il sortit des ateliers de Michallon puis de Jean-Victor Bertin, le plus classique, le plus poncif des maîtres. Quand il s'en fut, en 1825, en Italie, les deux premiers amis qu'il s'y fit parmi les artistes rencontrés, Caruelle d'Aligny et Edmond Bertin (1797-1871), qui délaissa bientôt la peinture pour prendre, à la mort de son père Bertin l'Aîné, la direction du *Journal des Débats*, n'apprécièrent en lui tout d'abord que l'aimable et facile compagnon. Ils n'étaient guère portés, cependant, au romantisme, mais sa docilité aux leçons des maîtres leur avait paru excessive. Une invincible vocation l'avait entraîné ; malgré les objections de sa famille, le jeune homme avait voulu être peintre : son père avait cédé,

l'avait placé chez Michallon, et Corot garda toute sa vie le souvenir attristé de ses premières relations avec le peintre si prématurément enlevé, une reconnaissance absolue mêlée d'une certaine sympathie admirative.

L'exemple de ses deux amis bientôt éveilla chez le fervent disciple une puissance qui s'ignorait. Il prit le parti de regarder autour de lui, de consulter la nature ; déjà, comme feront les romantiques, il invente des signes qui abrègent et renforcent à la fois l'expression, il recherche des qualités d'atmosphère ; mais sa couleur demeure grisâtre, timide, sa composition régulière et traditionnelle. Aux premiers Salons où il expose il passe inaperçu, tandis que de plus jeunes artistes qui se réclameront plus tard de lui, acquièrent déjà quelque notoriété.

De cette première époquedatent, entre autres, si on les veut voir au Louvre, la *Vue du Colysée* et le *Forum romain*. La main pour dessiner est conduite légère avec une précision qui insiste ; le tableau se forme d'une succession habilement liée de ruines aux tons roses, vues sous la lumière atténuée qui s'étend, comme un voile de rêve vaporeux, une sorte de brume douce, éclairée et discrète. En même temps,il est vrai, Corot montre des préoccupations plus vieillies, situant, sur le rocher des traditions, à l'ombre des arbres théâtraux, la figure tragique de tel ascète à longue barbe blanche, maigre dans sa robe de bure, ou fait interroger, selon les bienséances surannées, les bergers de convention par le vieillard aveugle Homère.

Peu à peu, il se dégage, il se trouve et s'apparaît. L'insuccès même ne l'entame jamais, il ne vit que pour son rêve convaincu.

Il avait 29 ans (1827) à sa première exposition ; depuis cinq ans il travaillait sans relâche, à la poursuite du secret qu'il ne tenait pas encore, mais que son espérance entrevoyait.

Un séjour à Fontainebleau, la fréquentation des environs de Paris ne lui révèlent rien ; il retourne en Italie, s'arrête à Venise en 1834 et 1835, compose, en même temps que la vue des sites qu'il aime, des paysages historiques, un *Saint Jérôme*, dont l'exposition, au Salon de 1836, lui vaut la commande de fresques pour l'église Saint-Nicolas du Chardonnet. Il y peint un *Baptême du Christ* qu'on y voit toujours (1843-44), et, entre temps, s'échappe et court encore la Péninsule bénie.

Les habitudes anciennes l'ont si peu, en ce moment, quitté, que c'est à Rome, alors, en 1843, qu'il entreprend et achève sa *Vue générale de Gênes*. Au demeurant, il n'est pas le seul qui en agisse de la sorte. Tous les peintres de l'époque devant la nature prennent des croquis, établissent leurs notes, délibérément brossent des études, dont la réunion, la comparaison même et une sorte d'arrangement arbitraire souvent dans le choix des réalités, leur servira dans l'atelier à composer, loin du site évoqué, un tableau qui en développe ou en embrasse les parties détaillées. Corot, dans la suite de son âge, rentré en France, établi à Ville-d'Avray, auprès des étangs et du bois des Fausses Reposes, prendra pour coutume d'y représenter la plupart du temps le paysage qu'il aura sous les yeux dans sa lumière propre. Mais il n'attache pas à cette pratique l'importance d'un système ; il en éprouve la commodité, quitte à s'y dérober lorsqu'il le juge plus à propos.

Un peintre d'aujourd'hui raconte que, voici plus de trente années sans doute, il fut admis auprès du maître qui travaillait, à son habitude, la pipe aux lèvres, devant la clairière d'un bois. Tout *venait*, comme aimait dire Corot, tout *venait*, aux regards du jeune artiste respectueux et attentif, merveilleusement, tout et même quelque chose de plus. Il se risque, un peu gêné, à interrompre le travail : « Mais où donc, maître, lui dit-il, prenez-vous cet arbre si beau que vous placez au premier plan ? » Corot, sans se retourner, s'arrêtant, retire d'une main sa pipe, et de l'autre fait un geste par dessus son épaule : il venait de peindre de mémoire un arbre en effet robuste et magnifique qui se trouvait derrière son dos, fidèle cette fois à observer la nature, car il l'eût tout aussi bien inventé, à d'autres heures.

Même dans la dernière partie de sa surabondante production, quand se sont multipliés les chefs-d'œuvre de réalité précise et tendrement mélancolique, son cerveau épris de rêve se ressaisit de maint souvenir, et il évoque, dans plusieurs de ses tableaux les plus heureux, quelque paysage boisé de l'Italie, auprès des mers fortunées qui enchantent sa mémoire.

On le donne souvent pour le paysagiste moderne par excellence : n'est-il point tout au contraire le plus avisé, le plus délicat et le plus consciencieux des classiques ? n'est-il point, bien plutôt encore, à la fois moderne et classique, novateur et traditionnel, artificiel et réaliste ? Querelles vaines de mots, il a accueilli les salutaires influences et rejeté celles qui lui eussent été funestes. Il se lie à des artistes d'autrefois par plusieurs des qualités qu'il leur

emprunte, il se rapproche des plus audacieux pour certaines autres, mais ce qui lui appartient, bien à lui seul, c'est la pénétration de la vision, la douceur à peine échauffée, mais religieuse et harmonieuse du rendu. « Peinture toute élyséenne », proclament MM. G. Lanoé et Tristan Brice ; sans doute le mot est juste, sans même tenir compte des nombreuses danses de nymphes et de faunes légers qui peuplent, dans son œuvre, les forêts fraîches qu'elle évoque. Mais il y a quelque chose de si pur et de si charmant dans cette pudeur un peu naïve qui redoute l'éclat des fulgurations, les grandes sonorités farouches et tumultueuses de la couleur, et qui enveloppe le frémissement des atmosphères dans la vibration paisible de maint souffle plus vaporeux.

De la sorte, presque à ses débuts et toujours, Corot a exprimé la palpitation des heures attendries, le glissement de l'air dans les feuillages, les gris heureux, l'incolore lumineux des atmosphères de nos climats. Il a su ranimer la nature engourdie, il a su intéresser à son rêve propre le paysage, il a su l'arracher à la mort de naguères. Les vues d'Italie plus sèchement dessinées perdent par leur coloration émue toute sécheresse ; *Pierrefonds*, ou, surtout, la *Cathédrale de Chartres* qu'on voyait, en 1900, à la Centennale, révèlent une neuve et entière splendeur, une gloire de paysage simple, tranquille, souriant à peine ; les crépuscules, les grands paysages à figures, et ce *manoir de Beaune-la-Rolande*, avec ses eaux étendues sous le sommeil ombreux des branches, quelles sûres beautés, quel frémissement d'extase et de pensée ! Corot, poète doux et profond, bonhomme ami-

cal et songeur, géant artiste ! Il parle si sûrement qu'il ne semble plus extraordinaire, sa beauté suprême est tellement faite d'évidence et de simplicité qu'on ne s'étonne guère à le voir tel et à l'aimer. En réalité, il est le plus surprenant des premiers grands paysagistes, car il a tout dit de ce qu'il voulait dire avec la plus grande aisance et le plus profond charme, sans avoir, pour s'aider, l'exemple et le conseil de nul autre avant lui, sans être, les premiers temps, soutenu ni compris.

Si, dès 1846, il avait été décoré, et s'il avait obtenu en 1848 une première médaille, c'est en 1860 seulement que l'Etat se souvient, pour un achat, de son existence, à nouveau. Outre le *Soleil couchant* qui, au Louvre, montre un pâtre d'Italie assis sur un rocher sous les grands arbres, avec quelque lointaine demeure divine au flanc de la montagne, et où transparaît, mélancolique et vivante, une lueur suprême de beauté vraie et frêle, on y peut admirer aussi, de différentes époques, et ce *Souvenir d'Italie, Castelgandolfo* ; et cette *danse des bergers de Sorrente*, et l'autre *Souvenir d'Italie*, facile, rapide et charmant où des personnages élégants dansent sous les arbres au bord de la mer.

Quelquefois des formules se font jour et lassent. Les aulnes et les saules, les arbres tremblants penchés vers les eaux consistent trop souvent, enveloppant leur tronc même et les branches courtes, en l'opacité d'une ombre de feuillage où ne pénètre le trait d'aucune lumière ; mais ailleurs une solidité plus franche signifie la muraille et l'apparence des maisons alignées à l'entrée d'un village ou blotties sous la lourde *Porte d'Amiens*. Voici la

Saulaie ébranchée, *la route* nue et froide d'*Arras, le Chemin de Sèvres*, qui, tout rustique encore, dévale là-bas dans la direction du lointain Paris confusément aperçu, tandis qu'entre les buissons descend un paysan sur son âne derrière, à quelques pas, une alerte jeune femme de qui rougeoie, tache seule plus claire et joyeuse, sur les épaules, un châle.

Cette même valeur étrange d'une tâche rouge anime et réchauffe la composition, par exemple d'*un Etang*, où elle est la calotte du bouvier là-bas assis sous l'ombrage, tandis que vers la droite glisse, en dehors du bois, dans le ciel, le rose atténué ou le jaune fin du soleil qui s'éteint. Enfin, c'est l'*Eglogue* fine et ravissante ; *le Soir* si harmonieux et profondément songeur, la *Matinée* mystérieuse, *élyséenne*, qui berce de rêveries attendrissantes les imaginations.

Et quel peintre universel ! A côté des paysages divers, innombrables et passionnants, on a de lui bien des études de nu, des portraits, et, à la Centennale, on voyait une *femme en robe bleue* accoudée au piano ; sur une autre toile plus grande, encore une *femme en bleu*, puis une *figure de jeune modèle*, une *femme orientale*, un *intérieur d'atelier !* Une décision nette dans le trait ondulant du contour, toutes les ressources les plus délicates, les plus souples du métier, une harmonisation franche et hardie. Paysagiste, sans doute, mais il sait tout, et bellement, peindre, celui-là.

Infiniment plus discret, plein de réserves et de prudence même intimidée auprès de lui, et déjà un peu auparavant, Louis Cabat (1812-1893), plus jeune, indique, en

d'exquises toiles simples, sûres et vraies, la voie nouvelle qu'il faudra suivre. Il n'avait pas subi, comme les autres, l'enseignement pernicieux de l'école; Flers le forma, le Louvre et l'observation directe de la nature. Modeste, il n'eût osé rien montrer qui ne fût consciencieusement contrôlé dans la réalité ou éprouvé dans son esprit. Le premier peut-être il fit comprendre, dès 1833, qu'une révolution s'accomplissait dans la façon de traiter le paysage, et la gravité douce de son style personnel attira, dès l'abord, l'attention et la sympathie. Plus tard, en proie à des scrupules étranges, troublé, un peu, par le succès de la manière ingriste, il s'appliqua à se restreindre, à s'appauvrir, à se diminuer. La réserve se fit indigence, la discrétion stérilité; le talent naguère naïf prit un caractère d'insuffisance et de maladresse. C'est alors qu'il accéda à l'Institut (1867) et obtint la Direction de l'Académie de France à Rome (1878).

Ainsi les moments de fougue et de richesse où se transforment et s'agrandissent les royaumes fabuleux qu'offre l'art à l'exaltation fervente de l'esprit à chaque fois plus libre et plus joyeux, sont marqués par l'apparition successive et éphémère de nombre de talents honorables et moyens, qu'il ne faut pas que l'on oublie, car ils ont entr'ouvert le secret de quelque trésor auparavant enfoui; mais la scintillante splendeur éblouit du coup leurs regards timorés, et ils s'enfuient soudain dans les antres de la peur et de la routine.

De ce tempérament médiocre s'est révélé Prosper Marilhat (1811-1847), lorsque, acclamé comme un des grands peintres de son temps, il se laissa prendre par la

pseudo-maladie du grand style, et que, pour acquérir une méthode prudente en dehors de son atteinte, il se complut à perdre délibérément les qualités originales et spontanées qui le distinguaient. Mais les paysages historiques auxquels par vanité il descendit ne feront pas oublier la beauté nue un peu frêle de ses toiles d'Orient. En même temps que Delacroix exposait, au Salon de 1834, *une rue à Mequinez* et les *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le peintre nouveau y était, du jour au lendemain, remarqué et prôné non sans raison pour ses trois toiles récemment rapportées d'Egypte : *la Place d'Esbekir*, le *Café à Boulaq*, et *les Tombeaux Arabes*. Désormais et par deux exemples bien différents, fougueux ou sobre, épique ou discret, l'orientalisme en art est apparu. La naissance en est due, en France, à l'un et l'autre peintre. Mais Marilhat exclusivement doit être regardé comme orientaliste ; le reste, pour rare qu'il soit dans son œuvre, ne compte pas, paysage ni portrait.

Deux ans il avait erré dans les lointaines et féeriques contrées. Le baron de Hugel l'y avait emmené, dans son expédition ; il courut avec lui la Grèce, la Syrie, la Palestine, visita Bethléem, la mer Morte et Alexandrie, où, désireux de repos, il séjourne, isolé, trouvant comme ressource à peindre le portrait de Mehemet-Ali et d'autres persónnages ou encore des décors pour le théâtre du Caire.

Aussi s'est-il bien pénétré de la sérénité des climats qu'il aime, il a étudié dans leur détail les coutumes, suivi les lentes caravanes et découvert au bord des déserts sans eau les tristes ruines abandonnées des grands royaumes

antiques. C'est de mille impressions, notées au passage, que ses souvenirs se forment et que surgissent, de 1834 à 1844, ses peu nombreux tableaux, profonds, tout vibrants d'une lumière infuse et régulière, dont les deux qui figurent, au Louvre (surtout la *Ruine d'une mosquée*, 1840) donnent une idée suffisante et suggèrent quelque bienfaisante nostalgie.

Mais des bords du Nil, Marilhat, avec les germes d'une gloire immédiate, avait rapporté ceux d'une maladie d'abord obscure et lente qu'il affectait de dédaigner. Ses souffrances empirèrent alors avec rapidité; son mal, le terrassant, le conduisit à la démence; il y succomba, en 1847, à l'âge de 36 ans.

Par bonheur, des résolutions plus énergiques soutiennent certains hommes. Ceux-là, ce n'est pas le hasard d'un voyage ou de l'éducation qui les forme; qu'on les plonge dans les gouffres les plus insalubres du dogme et de la tradition, qu'on élève à leurs pas mille obstacles, il n'importe. Avec les années ils se dégageront, ils se trouveront fiers dans l'air libre, et, s'il leur faut lutter jusqu'à la mort, ils ne connaissent ni le découragement ni le doute; ils portent en eux la force mystérieuse de l'avenir, et l'avenir, à défaut du présent, ne manque pas de leur en rendre hommage.

D'entre de tels hommes Théodore Rousseau a été un des plus indomptables et des plus forts. D'où était-il sorti? qui lui apprit les rudiments de son métier? S'il passa deux années à peine chez le vieux Rémond, 1826-1828, ce n'est pas de lui qu'il tient aucune de ses qualités personnelles. Au surplus, dès qu'il le peut, il échappe à la

férule pour ne peindre que d'après nature ; un instant, il hésite cependant, et on le voit quelques mois fréquenter l'atelier de Lethière. Mais en juin 1830, il le quitte pour n'y plus rentrer ; il fuit Paris, s'enfonce en Auvergne, à la poursuite de sites bizarres qu'il y veut découvrir. Il expose en 1831. La franchise rude de la nature qu'il a vue surprend, elle n'est guère au goût du jour, il n'y a rien introduit de fade, il n'a pas dilué ses atmosphères, et particulièrement la vivacité de ses verts déconcerte et choque.

Les milieux romantiques, tapageurs, ardents, épris alors de toutes les audaces, s'ouvrent à lui, l'accueillent fraternellement. Il les fréquente, du reste, volontiers, encore que, déjà mûr et assaini par une habitude méditative de la pleine nature, Rousseau soit un compagnon plutôt taciturne et réfléchi. Il ne songe plus à se spécialiser dans le choix de son paysage ; il comprend confusément que le sujet, surtout dans la représentation de la nature, importe peu, ou du moins d'une tout autre façon qu'on ne l'imaginait jusqu'à lui. L'imitation savante ou minutieuse est un leurre et la plus décevante hérésie. On ne copie, on ne reproduit rien ; qu'est-ce donc, au demeurant, qui possède, en soi, isolément, et dans la collection de ses parties, une assez durable persistance pour que l'image exacte, froidement établie dans ses rapports apparents et réels, éveille en l'esprit mieux qu'une ombre vaine, que surcharge le détail, et dont nulle valeur marquée et ponctuée n'emporte l'équilibre et ne fixe la signification ? Que ce soit aux coteaux de Saint-Cloud, qu'il se mit, en premier lieu, à fréquenter, en Normandie, au Mont

Saint-Michel ou sur les rivages de Granville, dans le Jura, d'où il montre, par un effet d'orage, sur une toile de 2m,42 sur 1m,45, la vue lointaine du Mont-Blanc, ou encore dans l'atelier que lui prête à Paris Ary Scheffer pour y peindre cette grande *Descente des Vaches* qu'un emploi inconsidéré de couleurs au bitume a ruinée, partout, ce qu'il met dans le paysage, et ce par quoi il est très grand et révèle une vérité insoupçonnée, c'est lui-même, son cerveau et son cœur, son sentiment devant la nature, laquelle n'est plus du tableau qu'elle paraît seule former que le décor, en somme, et l'apparent prétexte.

Oui, Rousseau accumule les lisières de forêts, les effets de soleils couchants, les mares et les prairies ; j'y aperçois, mieux encore et plus profondément, ce qu'un homme doué d'une sensibilité merveilleuse et sans cesse en éveil a éprouvé d'émotions vibrantes et sacrées en présence d'une forêt sous le soleil dont les rougeurs y sombrent, ou devant l'étendue des plaines et le silence des eaux mortes.

La créature humaine semble bannie des compositions et des études qu'il a peintes : qu'on ne s'y trompe pas ; si sa présence n'est, en nul lieu, signalée, c'est que précisément sa pensée emplit l'espace dans lequel elle s'est fondue, palpite aux souffles qui l'agitent, tremble et frémit à l'unisson. La nature ne lui est hostile, étrangère ni indifférente, il s'y est baigné tout entier, elle se propage et se répercute au fond de lui. Ce que nous lisons sur sa toile, c'est, en définitive, l'image reflétée de cette infinie répercussion, et c'est pourquoi elle nous émeut, comme si, à notre tour, nous la portions et l'éprouvions au fond de nous.

De 1833 datent, tout relatifs, ses premiers succès. Le duc d'Orléans lui achète une vue de Pierrefonds ; il est distingué par le critique Thoré, il se lie avec Jules Dupré. La profonde connaissance de son métier se révèle, dès les premières années, dans la solidité avec laquelle il construit les terrains et les plans de ses paysages et définit la structure des troncs d'arbres. L'observation assidue est à la base de son art, mais une science profonde tire un parti fécond de ces études, à ses yeux, élémentaires ou du moins qui préparent seulement à la composition définitive. Rien n'est laissé au petit bonheur, tout a été vu, compris et senti jusqu'en la moëlle la plus intime des choses et du sol, et son âme chaleureuse élève un cantique d'amour magnifique et puissant dans la profonde richesse, sonore et éclatante, de son admirable coloris.

En 1836 déjà son audace calme est redoutée par les survivants des époques stériles. Le jury du Salon refuse ses envois, en même temps que ceux de Paul Huet, de Marilhat, de Louis Boulanger et de Delacroix. L'animosité du vieux Bidauld ne désarme jamais à son égard. Pendant douze années, il lui est impossible d'exposer. On l'oublie alors, la gêne s'abat sur lui, il ne peut plus même voyager, comme l'y engagent tous ses goûts et les nécessités de la carrière qu'il s'est choisie. C'est alors qu'il va, pour la première fois, à Barbizon, dans l'auberge du père Ganne. Il veut s'y établir ; Aligny et Diaz l'y rejoignent, mais la pauvreté le harcèle, il ne peut pas même payer ses frais d'hôtel !

Alors quelqu'un vient au secours du peintre, Charles Le Roux, qui, pour ce geste généreux, mériterait que



sa mémoire fût pieusement conservée, si, lui aussi, élève de Corot, aujourd'hui injustement oublié, n'était un artiste fervent, sincère, digne, à maints égards, d'une réelle admiration. En la circonstance, ce qui dans le succès de sa réussite personnelle devait lui nuire le plus, sa richesse, fut un bonheur. Le Roux venait convier Théodore Rousseau à exposer dans sa ville natale, Nantes, et, au surplus, touché de la misère mal dissimulée de sa situation, il l'invitait chez lui, dans le Bocage, s'arrangeait de façon à lui faire vendre des toiles.

C'est un moment, et peu de chose, beaucoup déjà pour relever le courage du maître. Auprès de Le Roux, il rencontre la société la plus agréable, un homme qui connaît à merveille le pays, qui l'accompagne où il veut aller, se fait son fervent ami et son disciple.

Mais Le Roux est partagé entre des ambitions multiples. Sans cesse, il oscille de l'art au droit et à la politique, expose à Paris, obtient pour ses tableaux toutes les faveurs, médailles et décorations, puis retourne au barreau de Nantes, se fait nommer député, et, n'étant pas obligé de vendre, dédaigneux de tout tapage, oublie lui-même son talent dont restent garants les deux tableaux que conserve le musée du Luxembourg. Ils sont pleins de vent, de couleur, de mouvement, on y sent les fortes brises de la Basse-Loire, sur les plaines non loin de la mer. Il y exprime la beauté sévère des pays marécageux que la violence des ciels contrastés anime. Après 1870, il renonce à son mandat, reprend ses pinceaux et se consacre tout entier à son art. Or, c'est un revenant, les jeunes l'ont ignoré, s'étonnent de voir se lever cet homme de 1830

au milieu de l'éclosion des impressionnistes ; il est vieux jeu, on le dédaigne.

Quand Rousseau eut quitté sa maison hospitalière, c'est à une amitié nouvelle qu'il retrempe son courage. Sans doute, il connaissait déjà Dupré, mais cette fois la liaison devint intime et réelle. Ils s'établirent ensemble à l'Isle-Adam, et, quand y furent achevés une *Lisière de forêt, soleil couchant*, un *Effet de givre* et l'*Avenue de la Forêt de l'Isle-Adam*, les deux amis tentèrent de vendre leurs toiles à Paris. L'argent manquait. Dupré réussit où Rousseau échoua.

Il conçut de sa malechance quelque dépit, et, résolu cette fois à s'isoler complètement, il s'en revint vers Barbizon louer une maisonnette de paysan et une grange dont il fit son atelier.

Tout à coup, ce miracle se produisit : du peintre solitaire, vivant à l'écart du monde officiel, de toute coterie, n'exposant plus, le Gouvernement, en 1848, spontanément se souvint. Il lui commandait une « toile de 4.000 francs ». Rousseau peignit la *Lisière de forêt, au soleil couchant*, un de ses plus considérables tableaux ; il est au Louvre.

L'année précédente, il est vrai, il s'était résigné à envoyer au Salon, mais il ne retira de ce retour que froissements et déboires. Ses toiles avaient été, exprès, mal placées, on les comprit peu, même chez certains artistes qu'il estimait, et sa mortification fut portée au comble, lorsque, tandis que son ami Dupré, plus jeune, et qui n'exposait pas, avait reçu la Légion d'honneur, on ne lui remit, à lui, qu'une première médaille. Il en conçut un

tel ressentiment qu'une brouille définitive s'en suivit.

Peut-être le Gouvernement réparait-il, dans la mesure du possible, l'erreur déplorable dont était si péniblement affecté le cœur de l'artiste par suite de tant de misères, de souffrances injustes et de dédain, à coup sûr ombrageux et aigri.

Néanmoins, le flux des déceptions le submerge. Une vente importante qu'il organise coûteusement ne lui rapporte, tous frais déduits, que 8.000 francs à peine. Au Salon de 1850-51, bien que soient exposés la *Lisière de forêt*, commandée par l'Etat, et six autres toiles encore, son nom ne figure pas dans la liste des médaillés. L'admirable, le bon Diaz, récompensé, à qui l'on offre alors un banquet, se lève, et, pour consoler un peu son camarade, soulève les applaudissements unanimes, en portant un toast ému à « Théodore Rousseau, notre maître à tous, qu'on oublie ».

Désormais, il y est bien résolu, il n'exposera plus. Mais M. de Nieuwerkerke insiste, va trouver en personne le maître, obtient, presque de force, qu'il revienne sur sa décision. Il expose donc en 1852. Cette fois, le succès est complet ; il est décoré ; il vend, et ses affaires entrent en une voie si bonne qu'il peut songer à acquitter en partie ses vieilles dettes. L'exposition universelle est pour lui le triomphe de sa carrière, c'est le moment culminant avant la chûte et de nouveaux désastres.

Cependant, à Barbizon, sa vie simple de labeur continue. Maintenant, autour de lui, des amis se réunissent le samedi soir : le fidèle Diaz, le statuaire Barye et Daumier, et Millet et Ziem. Comme il a montré des susceptibilités

excessives, il fait montre parfois de délicatesses merveilleuses. La façon discrète dont il sut obliger et secourir la détresse de Millet est touchante.

Quelque assurées que fussent à son égard certaines admirations, quelque probe que fût sa vie de travail désintéressé, la vogue dura peu longtemps. Dans les centaines de petits tableaux qu'il produisit alors, les plus avisés paraissent n'avoir vu que la répétition hâtive des précédents. On ne soupçonnait pas que cet homme tranquille, toujours aux aguets de la vie et de la vérité, en reprenant les motifs anciens, y introduisait un effort nouveau d'expression plus intense, plus immédiate ou plus variée. Les procédés du métier le préoccupaient sans cesse. Il se développait et se transformait par une étude patiente de la nature. Nul peintre qui possédât en propre et qui acquît plus de ressources. Fromentin n'hésite pas à proclamer que, pour exprimer le monde de sensations affinées que doit décrire l'art du XIX[e] siècle avec un dessin plus fouillé, des nuances plus délicates et plus variées, Rousseau « presque à lui tout seul inventa le vocabulaire dont nous nous servons aujourd'hui ».

En 1859, au Salon, ses cinq petites toiles sont attaquées avec violence. Il met en vente vingt-cinq tableaux à l'hôtel Drouot, il en retire tout juste 15.000 francs. Puis, douleur suprême, sa femme est atteinte d'une longue et pénible maladie, tandis que la vieille misère les reprend, et ce n'est enfin qu'en 1865 qu'il est assez heureux pour vendre son œuvre à des marchands de tableaux pour 140.000 francs !

Tant de luttes, tant de foi en l'avenir, tant de merveilles

créées pour cette dérision ! Dans les honneurs même qu'on continue à lui décerner, il souffre des injustices. En 1867, président du jury, il n'obtient pas la rosette d'officier à laquelle il prétend, tandis qu'elle est décernée à ses collègues Gérôme, Pils, Français et Corot.

Suprêmement blessé, il se retire du jury, rentre à Barbizon, et, dans son courroux, s'enferme loin de tous, se refuse à ouvrir sa porte sinon à de très rares amis, tombe dans la paralysie, à laquelle il succombe le 22 décembre.

A côté de la *Lisière de Forêt*, d'incomparables merveilles sont au musée du Louvre. Un *Marais dans les Landes* s'étend, coupé des bandes verdissantes de basses prairies, jusqu'aux Pyrénées lointaines. Un troupeau y pénètre d'une marche lourde et lente. Mais c'est la sérénité de l'atmosphère qui fait tout le prix du tableau, la douceur splendide et simple des couleurs du ciel, des terrains et de l'air, comme tout l'impalpable se marie harmonieusement à la nature du sol, à la tranquillité des animaux, au silence de l'eau. Voilà le secret que le premier sans doute, en France du moins, a découvert Théodore Rousseau : il fait de lui le frère des plus grands paysagistes, aussi sûr, aussi prenant que Ruisdael et que Constable.

Parmi les autres tableaux, les plus charmants, les plus émus, les plus rêveurs se trouvent dans la magnifique collection léguée par M. Thomy Thiéry. Il suffit de s'y arrêter devant l'*Etang*, *les Chênes* trapus, maussades et puissants, devant les *Bords de la Loire* et ce délicieux, cet extraordinaire *Printemps* du Nord, qui montre dans la plaine une longue prairie d'abord sombre et verdoyante, derrière,

au premier plan, une mare bleutée, et qui s'en va, à peine pointée de trois gros arbres au loin isolés, vers l'horizon plus clair et plus léger où s'aperçoivent de confus coteaux au fond et, à gauche, une ligne d'arbres plus serrée et d'un vert plus fin. Et la fraîcheur y respire étrange d'un souffle du matin pur.

Insensiblement, par l'effort réitéré des grands novateurs, la possibilité, l'existence du paysage en soi était admise. Sans doute, bien des gens le tiennent pour un genre très inférieur à la peinture d'histoire ou même au portrait. Qu'est-ce qui se propage et se maintient mieux dans le cerveau des hommes qu'une erreur irréfléchie, quand l'a consacrée le respect des siècles ? Des critiques de nos jours, que n'a pas éclairés l'évidence ni la longue continuité des chefs-d'œuvre produits, proclament encore que la valeur personnelle d'un paysagiste est moins grande que la valeur d'un autre peintre ; « la partie intellectuelle de son métier ne compte pas, qu'a-t-il eu à étudier, et quelle facilité de n'avoir pas à composer ! »

En présence de l'inanité d'une telle critique, conscient de son labeur, de la somme de travail réfléchi, à la fois ardent et minutieux, que lui a coûté la moindre toile, ne comprend-on pas que le peintre se lasse, qu'il se résigne, quand les nécessités de la vente ne le contraignent pas d'affronter l'outrage des niais, à se retirer dans une solitude où ne l'atteindront pas les mille bruits de la sottise humaine, à ne produire que pour soi, à ne plus exposer ? Jules Dupré en avait pris le parti. De 1867 à 1883, il ne parut à aucun Salon, et, cependant, les études d'après nature depuis 1831, et ses plus importants pay-

sages depuis 1833 s'était suivis avec un succès croissant.

Sauf au début et dans les vingt dernières années de sa vie, Dupré, pas plus que ses contemporains, ni que Michel, ni que Corot, ni que Rousseau ou que Millet, n'avait peint directement en présence de la nature, sinon des études qu'il ne considérait, en somme, que comme des notes en vue d'un travail à faire. Il composait savamment, établissait avec rigueur les plans et les rapports symétriques, mais surtout il *cuisinait*, selon son expression, les dessous systématiquement, y esquissait ses contours et ses valeurs par frottis, puis reprenait en chargeant ses préparations d'une couleur choisie, à peu près uniforme (les bleus qui se montrent dans la plupart de ses ciels en reflet à la surface de certaines eaux transparentes), quitte, ensuite, à y revenir, à recouvrir, à juxtaposer, à empâter, à construire ses tons par un relief étrange et inégal, jusqu'à ce qu'il eût trouvé exactement ce qu'il recherchait, de son œil enthousiaste et délicat.

A partir de 1883, s'il retourna aux Salons, il y était, du moins, regardé comme un vétéran, on l'accueillait avec tout l'empressement d'un respect admiratif.

Les défauts de métier, peut-être, en raison de la surcharge systématique dont il fait supporter le poids à ses toiles, seront frappants si, au Louvre, on regarde, entre autres, *le Grand chêne* : on y voit, plus qu'aux moins heureux Corot, une masse de ténèbres roulées pour figurer la frondaison d'un arbre ; deux points lumineux y sont si manifestement plaqués, ce ne saurait être la lueur du jour qui troue et traverse le feuillage, l'origine visible en est, trop évidente, en deçà. Dans aucune de ses œu-

vres, au surplus, les bleus d'avance posés ne forment un obstacle aussi dissonnant à l'harmonie totale.

Jamais, avec une égale complaisance, Dupré n'a rendu aussi patente la faiblesse que, par trop de conscience, son métier dans cet exemple trahit ; seulement, comme chez toute personnalité en art attachée à un procédé méthodique, la répétition, encore qu'elle soit plus ou moins étendue, d'effets toujours analogues produit vite la lassitude, et il semble que d'un tel peintre l'admiration quand elle se répète s'atténue et décroisse. Pourtant, ce sont de très belles choses, outre les grands panneaux mystérieux et pensifs, *le Soir* et *le Matin*, que cette petite étude de *l'Automne*, traitée à la manière de Rousseau, et *la petite charrette*, et *le Soleil couchant après l'orage*, ces *Landes* si extraordinairement empâtées qu'elles se présentent de près comme un envers de tapisserie aux fils très serrés, et cet *Etang* si sombre où boivent les vaches sous le ciel orageux et tumultueux d'un soir lourd, et ce *soleil couchant sur un marais*, dont le rougeoiement suprême s'éteint dans d'admirables nuages qui roulent noirs ou roux, et toujours menaçants.

Innombrables désormais, les paysagistes de toutes parts se sont levés. Chacun ose, à sa manière, exprimer son émotion ou son rêve en présence de la nature. Il n'y a plus de style ni de composition dont la formule soit imposée ; on n'est plus déshonoré de faire passer directement de son cerveau au cerveau du spectateur une somme de sensations qui s'épanchent. Les ressources ont été développées par les maîtres, à leur suite les disciples se pressent, les uns appliquent sans retenue leur apport, d'autres s'évertuent à les amplifier, à en tirer un parti

nouveau, ou se satisfont d'en fondre à leur manière quelques-uns des éléments et d'obtenir des effets plus modérés.

Antoine Chintreuil (1816-1873), amoureux des espaces ouverts et du jeu fuyant des lumières indécises au-dessus des longues plaines, vaut surtout par la naïveté gracieuse de ses nombreuses études. Ses tableaux du Louvre, volontiers crus par le choix des tons, dénotent un souci réaliste parfait, dépourvu de brutalité. Louis Français, un peu pesant où, dans la justesse patiente de ses compositions, il ne s'élève pas, plein de sève robuste, à une plus pure vigueur, ne marque pas dans l'évolution du paysage un progrès accentué. Il y a même une pénétration plus profonde du caractère des sites, peut-être au demeurant transformé ou exagéré, dans les compositions du sculpteur Clésinger et surtout dans les âpres, sauvages, tragiques tableaux et aquarelles de Barye. Tout artiste peignait son coin de forêt, la rive de son étang, ses souvenirs de voyage. Decamps y excelle; Diaz à Barbizon fit des sous-bois pour le moins égaux à ses autres créations; Brion, peintre d'histoire et de genre, ne dédaigne pas de fixer des coutumes rustiques dans quelques tableaux. Isabey est aussi célèbre, étant aussi chatoyant, pour ses marines que ses scènes de genre historiques; Charles-Emile Vacher de Tournemine, son élève, n'est guère plus qu'un amateur diligent, qui, ayant beaucoup voyagé, montre aux Salons des souvenirs de Bretagne, de Turquie, d'Asie Mineure et d'Egypte. Narcisse Berchère, qu'à l'excès on néglige, se classe au premier rang des orientalistes; ses tableaux, clairs, délicats et néanmoins

très chauds dans la sobriété discrète de leurs tons, ne manquent point d'un charme plus fin que celui même de Marilhat. Plus rares déjà demeurent les paysagistes que leurs tendances indécises rapprochent des anciens classiques, Paul-Alfred de Curzon, par exemple, avec son exécution sèche, et Benouville, dont la distinction et la réserve prennent bientôt, comme au *Saint François expirant* du Louvre, un caractère plus net de talent religieux.

Le plus puissant comme le plus instinctif, le plus résolu et le plus original des peintres de paysage, qui appartiennent à la génération des Romantiques, est Charles François Daubigny, qui, né à Paris le 15 février 1817, y est mort le 19 février 1878. Il sortait d'une famille d'artistes ; son père, Pierre Daubigny, est connu par ses miniatures, son oncle, Edme Daubigny l'aîné, par des paysages historiques dont il rapporta la manière d'Italie.

Très jeune sans doute, et comme pour satisfaire à une formalité obligée, il avait été mis un temps dans l'atelier de Paul Delaroche. Mais déjà, quand, à vingt et un ans, il exposa au Salon, pour la première fois, sa *Vue de Notre-Dame de Paris*, il avait fait en Italie de très nombreuses et très précises études d'après nature.

Tout de suite, les habitudes renouvelées du genre lui avaient plu. Mais, néanmoins, il n'y trouve pas sa satisfaction complète. Quelque chose, il le sent bien, manque encore, il a beau brosser des tableaux, achever des eaux-fortes, il ne trouve pas ce que, confusément, il veut. Il court la France de toutes parts, à petites journées, s'installe des semaines, des mois à l'orée d'une forêt, au bord d'un canal, dans un village dont l'aspect le retient. Néan-

moins, il continue fidèlement à exposer ; il fouille le pays de Fontainebleau, le Morvan, puis il s'en revient à des régions plus calmes et se plaît spécialement au long de l'Oise, toujours charmante, douce, dans sa vallée comme attendrie, aux colorations vives et fugaces.

Que s'est-il passé ? Soudain tout vestige de cet ancien souci qui tient encore les plus résolus s'évanouit de ses œuvres. Il n'a plus écouté le conseil de l'expérience, l'épreuve de la prudence. Ah ! les autres, et Dupré, et Français, comme ils soignent, et aussi Millet et même Rousseau, l'arrangement des paysages. Oui, les arbres qu'ils montrent sont vrais, les lumières qui les colorent exactes, mais la nature, tout de même, n'est point ainsi ; Daubigny l'aime trop ingénuement pour en douter davantage, la nature n'établit point de plans symétriques, de rapports équilibrés dans ses éléments. Elle est bien plus diverse et bien plus savante. Si l'excuse des aînés provient d'abord des préjugés, si étouffés qu'ils soient, d'une éducation classique, et de cette considération que le tableau par son cadre arrête aux limites d'une toile le paysage représenté, et qu'il faut bien, en un espace moindre, contenir la quantité de sensations que la nature envisagée contient dans une plus grande étendue : par conséquent, arranger, appuyer par des artifices de composition ce qui, sinon, resterait en effet trop incomplet, Daubigny, lui, comprend mieux : un paysage, non, n'est point du tout limité à son cadre, le devoir est, bien au contraire, de montrer avec franchise qu'il ne s'arrête pas là, qu'il se poursuit au delà de ce que montre le peintre. Ce qu'il en montre ne peut jamais être qu'une phase, un moment,

une physionomie, dans l'espace et le temps, quelques caractères, non plus arbitrairement unis à son vouloir, mais surpris dans leur réalité, si fugace, si illusoire presque qu'elle puisse être.

Et, dès lors, c'est surtout à dater de 1860, le peintre élargit sa facture, brusque souvent ses effets. Sa passion cependant est faite de finesse sentimentale et délicate. Il s'insinue au fond des secrets de la nature, où il puise à même la magie puissante de ses tableaux. Ce ne sont parfois, a-t-on prétendu, que des ébauches : non, premiers essais du véritable paysage qui présente l'aspect d'une heure dans un site choisi, premiers paysages impressionistes à vrai dire, ils déconcertent par la nouveauté et la hardiesse. L'œuvre de Daubigny, si on l'assemblait un jour, présenterait une originalité constante et une incroyable unité dans son développement audacieux.

S'il ne recule pas, on s'en aperçoit au Louvre, devant certaines duretés, dans *la Mare* par exemple, ou dans *le Soleil couchant*, ailleurs graduellement il sait adoucir ses effets, déjà dans les *Vendanges de Bourgogne* avec de belles taches fondues qui y marquent les attitudes des vignerons à la besogne, dans *les Péniches* endormies sur les eaux pesantes, noires et néanmoins transparentes, ou *les Bateaux sur l'Oise*, ou, avec toute l'horreur de leur confusion tragique, sous un ciel sinistre et bas, les eaux tumultueuses de *la Tamise à Erith*, ou, avec son aspect de solitude désolé, *la Vanne*, coin désuet et redoutable. Au gré des rencontres, des saisons et des heures, sa vision de la sorte est sombre ou s'éclaircit. Quelle légèreté adorable dans ce *Matin* si frais, et, à côté de celui-là,

dans l'autre *Matin* plus grand (de la Salle des Etats) daté de 1857 ! Une paysanne montée sur un âne s'engage dans le sentier des hautes herbes que bordent des lignes adorablement parfumées d'arbres en fleurs. Le personnage vivant participe rarement au charme des paysages de Daubigny, il distrait à coup sûr de l'impression foncière que doivent procurer l'amour, la jouissance de la terre et de ses fruits, la menace des orages, la caresse des lumières blondes. Aussi que de plus graves, de plus sereines musiques sont éparses dans l'harmonie que rien ne trouble aux matins printaniers des bords de l'Oise, et dans cet aspect de *Villerville*, où, sous la suavité radieuse des premières heures du jour, un troupeau broute paisiblement l'herbe trop verte des prairies, à l'ombre bienfaisante des arbres trapus et massifs.

De Corot à Rousseau, comme de Rousseau à Daubigny, l'évolution se poursuit, normale et régulière. Si intéressantes, si neuves, si suggestives que s'en soient manifestées les trouvailles et les tendances, depuis la disparition des peintres dont elles constituaient l'originalité enthousiaste et essentielle, elles se sont survécu, intégrales ou restreintes, avec l'apparence, à leur tour, de ne résulter que de formules apprises et ressassées, sans nécessité absolue. Les théories passent et se renversent l'une l'autre. Rien n'est éternel en art, que les œuvres. Systèmes, méthodes, procédés, routines ne se maintiennent qu'en se transformant, et les plus dévots disciples ne conservent la flamme transmise par l'enseignement des maîtres qu'à la condition expresse d'en aviver et d'en exalter l'ardeur d'un enthousiasme personnel et nouveau.

3. — J.-F. MILLET

On a groupé auprès de Rousseau, de Diaz, de Millet qui vécurent aux confins de la forêt de Fontainebleau, Corot, Troyon et Dupré qui ne firent qu'y passer et Daubigny qui préféra les bords de l'Oise, pour former de leur réunion, arbitrairement, l'école dite de Barbizon. Certes, une certaine communauté de tendances, des sympathies réciproques ont rapproché ces artistes, mais précisément parce que tous se voulurent sincères et indépendants, dégagés des étreintes stériles de l'enseignement routinier et de l'école. On pourrait joindre à eux, pour les mêmes motifs, tous les autres hôtes de Barbizon à la même époque ; ils faisaient en conscience leur œuvre et se tenaient, les uns les autres, dans la plus profonde estime.

Quoi qu'il en soit, si le ressort de leur volonté novatrice résulte d'un commun amour pour le prestige chatoyant et changeant de la nature vivante, ce qui n'est que féerie, idylle, émotion douce, enthousiaste et enfiévrée chez la plupart s'élève à une hauteur si tragique dans l'œuvre de J.-F. Millet, que le principe même ne peut en être assimilé à nul autre, et que, sinon les hasards du voisinage et de l'amitié, rien ne le rejoint, en vérité, à ce que faisaient ses contemporains. Ils ont surpris le chant radieux de la terre que la vie enfièvre d'amour ; Millet traduit ses angoisses et son désespoir.

Est-ce en des temps plus anciens qu'on peut trouver à qui le comparer ? On ne peut citer ici les paysanneries de Teniers, ni la Kermesse de Rubens, ni les bergeries de

Poussin, de Claude Lorrain ou de Lancret. Millet ne porte pas une âme sereine ni un esprit en joie. Qu'on s'arrête devant *la Meule* ou le *Repas de paysans* des Le Nain, devant aussi quelque âpre étude où le vieux Brueghel fixe un instant de la vie rustique, soit! peut-être, on peut là percevoir certaines relations, mais il est douteux qu'il y ait eu influence. Au surplus, Millet s'est bien longuement cherché avant que sa personnalité se révélât, et elle ne s'est produite, entière, avec son éloquence passionnée et émue, que du jour où, retiré du monde définitivement, pour ne vivre qu'avec soi seul, sa famille et des amis très rares, il se fût dérobé à toute action, à toute suggestion étrangère à sa pensée et à sa souffrance propres.

C'était un paysan vrai, celui-là, un terrien par son origine et par de profondes attaches. Jeté, un moment, au gré de ses aspirations confuses, dans le tourbillon des ateliers parisiens où tous les artifices de la facture brillante et de l'effet facile le déconcertaient en l'éblouissant, il s'appliquait avec conscience à en dérober ce qu'il pouvait, comme un trésor. Il composa de son mieux des pastiches de Fragonard et de Boucher, de petits tableaux de genre et même des scènes d'histoire. Une épouvantable misère, les charges que lui imposait la subsistance de sa famille, en le ramenant aux préoccupations quotidiennes de la vie pratique, et aussi l'amour constant des grands poètes de tous les âges qu'il relisait sans lassitude, emplirent d'une gravité austère son esprit et l'éveillèrent à une sympathie, à une intelligence moins sensuelle et plus approfondie des êtres humains, ses frères, et du sol où tant de liens les attachent.

Lui-même avait connu le dur labeur de la terre ; il savait, mieux que tout autre, la tendresse mêlée de résistances et de dénis ingrats que réserve à ses enfants l'universelle marâtre. Quand il naquit, le 4 octobre 1814, à Gruchy, département de la Manche, une existence de travail acharné lui pouvait être prédite ; son père, ses oncles, ses aïeux étaient des ouvriers agricoles, rien ne présageait que son sort, plus rude encore que le leur, pût un jour devenir différent. Une étrange, native, tenace disposition le voua à la carrière où il acquit enfin plus de gloire durable que de richesse en son vivant ! Il dessinait, tout jeune, en manière de passe-temps, au hasard, durant les brefs intervalles de ses dures besognes, ou il lisait, le soir, avec exaltation, les quelques livres trouvés au logis : *les Vies des Saints*, les *Confessions de saint Augustin*, les *Lettres de saint Jérôme*. Le vicaire de la paroisse, qui le prépara à sa première communion, frappé de la vive intelligence que l'enfant manifestait, lui avait enseigné le latin, et maintenant il s'éprenait des poèmes bucoliques et géorgiques de Virgile autant que, dans le texte de la Vulgate, des épisodes bibliques consacrés.

Un jour, il avait alors dix-huit ans, son père fut surpris de lui voir retracer, de mémoire, la ressemblance pittoresque d'un haillonneux rencontré au village, quelque temps auparavant. Il le conduisit, émerveillé, à Cherbourg, chez le professeur Mouchel, élève ignoré de David, lequel tout de suite le prit chez lui en apprentissage. Que put apprendre là Millet, et que valait le maître ? On sait seulement qu'il attacha l'attention de son élève sur des estampes d'après les petits maîtres flamands, et con-

firma de la sorte sa tendance naturelle à ne dessiner, avec simplicité, que des scènes familières et vraies. Si cette première éducation n'eut pas pour effet de développer le génie encore obscur de Millet, du moins elle ne lui fut ni funeste ni nuisible.

Des devoirs impérieux le détournèrent bientôt de ses études assidues. Vers la fin de 1835, Millet ayant perdu son père, se trouva le chef responsable d'une famille nombreuse ; il était, en effet, l'aîné des fils, le second de huit enfants, ayant à sa charge leur mère déjà âgée et une grand'mère qu'il adorait. Il abandonna Cherbourg, rentra à Gruchy, prit en main la direction de l'exploitation rurale. Mais, bientôt, s'étant confié à ses frères, sûr de leur entente mutuelle et de leur dévouement à la famille entière, il s'en revint, toujours pauvre et toujours résolu, où l'appelaient ses goûts, s'inscrivit, à Cherbourg, dans l'atelier d'un élève de Gros, Langlois de Chèvreville, mais surtout partagea son temps entre le petit musée local où il dessinait d'après les maîtres, et son humble chambre où il dévorait les livres que lui prêtait un commis de librairie, son ami : Byron, Walter Scott, Shakespeare, Homère, Gœthe et Chateaubriand.

Cependant, à ses rares dispositions s'étant intéressé, Langlois s'efforça de convaincre le Conseil municipal, d'en obtenir une pension de 400 francs pour envoyer Millet à Paris. Lui-même y ajouta 600 francs de sa poche. C'était au mois de janvier 1837. Le jeune artiste vécut, on peut dire, au Louvre, en présence des dessins de Michel-Ange, des tableaux de Mantegna, des Français du XVIIe siècle qui l'enchantaient, surtout Pous-

sin, et dans l'émerveillement de Rubens, puis, lorsqu'au Luxembourg il l'eut découvert, de Delacroix. Il entretenait, le soir, son enthousiasme par la lecture de Vasari.

Enfin, après bien des recherches et des refus éprouvés, il se fit admettre dans l'atelier si réputé, en ce temps-là, de Paul Delaroche. Les camarades l'y accueillirent fort mal : vivant isolé, incompris et moqué, on l'y nommait le sauvage bourru. Mais le maître paraît l'avoir, à deux ou trois reprises, presque entrevu, défendu contre les railleries des autres ; cependant, lorsque Millet eut conquis le droit de concourir pour le prix de Rome, il l'en dissuada, sous le prétexte merveilleux que c'était à un autre de ses élèves que devait revenir, cette année-là, la récompense tant enviée.

Millet, écœuré de telles compétitions dans cette hiérarchie d'expéditionnaires, talonné d'ailleurs par le manque d'argent, quitta l'atelier et se mit à exécuter pour gagner de quoi vivre des tableautins dans la manière du XVIII[e] siècle, qu'on lui payait à peine de quinze à vingt francs. Il envoya deux portraits au Salon de 1840 ; l'un d'eux fut admis, mais passa inaperçu.

Le Conseil municipal de Cherbourg, las de faire en sa faveur des frais dont l'intérêt lui apparaissait problématique, avait résolu de le soumettre à une épreuve décisive. Le maire venait de mourir ; on offrit à Millet, qui ne l'avait jamais vu, de faire son portrait moyennant 300 francs. Le jeune peintre accepta, travailla d'après une miniature qu'il déclara, dès l'abord, peu expressive, et, quand on eut jugé son œuvre dure et d'une ressemblance plus que médiocre, on ne lui remit, en consé-

quence, que 100 francs à titre d'indemnité, mais le portrait fut conservé si la pension ancienne fut suspendue.

Millet s'en alla donc, plus pauvre encore que devant, quêtant d'ici de là des besognes plus ou moins lucratives. Il fit, dans ces conditions, le portrait de Mlle Ono, qui devint sa femme ; mais, languissante et maladive, sa douceur souriante et résignée n'avait apporté que peu d'allègement à la misère commune quand elle s'éteignit, toute jeune, après un court espace de bonheur conjugal, dès 1844.

Au second Salon où Millet avait envoyé (1842), il fut refusé. Sentant à merveille qu'il lui manquait encore certaines qualités, il se mit à étudier principalement le Corrège, pour son solide et souple modelé si fondu dans la demi-teinte. Ainsi s'aguerrit-il et lorsque, deux années plus tard, il expose, outre un pastel très frais et tendrement éclairé, une *Femme qui porte une cruche de lait*, le critique Thoré signale son tableau « dans le sentiment de Boucher » et recommande son pastel, tout lumineux et fleuri, qui représente *des enfants qui jouent au cheval.*

De petites compositions se succèdent ; on conserve de cette époque, à Montpellier, une *Offrande à Pan* dont l'évidente sensualité dissimule mal la faiblesse d'un dessin par trop conventionnel. Cependant on parle de lui ; une exposition de ses œuvres attire le public, il eût pu se faire une renommée égale à celle des petits maîtres à la mode ; mais des charges chaque jour plus pesantes l'accablaient ; il s'était remarié avec Catherine Lemaire, de Lorient, qui fut jusqu'à la fin sa compagne souvent hé-

roïque et toujours dévouée; son indigence était accablante, sa pensée se soumettait mal aux exigences souriantes d'un métier futile; il fallait vivre pourtant, il cherchait sans trouver.

Il s'était alors installé dans un petit atelier, rue Rochechouart, à côté de Diaz. Quelques marchands, en sortant de chez celui-ci, entrèrent chez Millet, à qui ils achetèrent des toiles idylliques ou même, déjà, mieux rustiques. Un *homme roulant une brouette*, une *jeune fille portant un agneau* datent de cette période. Mais il avait encore l'ambition du pseudo-grand style; il se fit refuser un *Saint Jérôme* en 1846; en 1847, il exposait au Salon un *Œdipe détaché de l'arbre* où il prétendait mettre un sens symbolique très profond. Thoré, Théophile Gautier, avec des restrictions quant à l'ordonnance trop confuse et touffue, louèrent la qualité ferme et puissante de cette peinture. Une certaine attention se fixait dorénavant sur son nom.

Ce premier succès ne satisfit ni n'endormit Millet. Il essayait de pénétrer dans une voie nouvelle. La vie des ouvriers le sollicita alors : il fit des *Carriers*, des *Terrassiers au travail*; — leurs misères et leurs faiblesses : *Une mère demandant l'aumône*, *le lundi de l'ouvrier*.

Enfin, c'est en 1848 qu'il innove le genre qui le rendra illustre. Si nul ne s'arrêtait devant sa *Captivité de Babylone*, dernier témoignage d'une trop fougueuse irrésolution, par contre, le *Vanneur* souleva chez plus d'un critique un enthousiasme véritable; Gautier consacra au tableau une de ses plus magnifiques descriptions. Tout cela ne le sauve pas encore : chez lui le pain, c'en est là, fait défaut ! Des amis sollicitent, obtiennent à grand'peine

de la direction des Beaux-Arts, à titre d'encouragement, un subside de 100 francs ; puis, enfin, après un mois de démarches, une commande de 1 800 francs, et Ledru-Rollin en son nom personnel lui achète pour 500 francs le *Vanneur*.

Le répit est de courte durée ; les dépenses engagées, les frais dès les premiers jours ont absorbé bien vite ces maigres ressources. La vieille misère s'éternise. Il essaie de tirer parti des engouements de l'époque : une *République*, deux figures de *Liberté*, qu'il offre en vente, ne suscitent point l'acquéreur. Il en est réduit à accepter 30 francs pour peindre l'enseigne d'une sage-femme !

Après avoir exécuté pour l'Etat une *Agar au désert*, mécontent et toujours consciencieux en dépit du besoin qui le presse, il la supprime et bientôt la remplace par ses *danseurs au repos, près de meules de foin*.

L'inspiration lui vint tout à coup, âgé déjà de 35 ans, insoupçonné encore, misérable et toujours ferme dans ses desseins, pour fuir les dépenses de la ville autant que pour mettre les siens à l'abri de l'épidémie cholérique qui dévaste Paris, de s'en aller, en compagnie de Charles Jacque, s'établir à Barbizon, tout auprès de Rousseau ; et l'amitié la plus confiante, la plus complète se noue aussitôt entre eux. Désormais il ne sort plus de ce séjour, sinon pour conduire par trois fois sa femme dans le Bourbonnais où se doit rétablir sa santé délabrée, et pour faire, plus tard, avec Sensier, une escapade, un voyage en Suisse et en Alsace.

Et voilà que de cette décision prise, date la grande période, l'œuvre féconde et admirable, qui fait l'honneur et la

célébrité du peintre. Millet trouve, dans une tranquillité relative, la vie, les loisirs de contemplation, les amitiés paisibles et raisonnables qui conviennent à son tempérament. La beauté du décor le pénètre peu à peu. L'étendue des plaines, la douceur des lumières où elles s'enveloppent, la netteté d'une atmosphère dans laquelle se profilent harmonieusement les gestes lents des travailleurs lui révèlent une poésie éparse dans les attitudes des hommes et dans le calme des choses. Il s'éprend de la grandeur du paysage familier et de l'ampleur pacifique des saines et utiles besognes. Il sent, comme nul autre ne l'a senti, dans la présence de l'homme sur le seuil de sa chaumine, ou sur les sillons de la plaine, une nécessité mystérieuse, ou, comme il l'a lui-même dit, une affinité de joie ou de souffrance. L'homme est la figure, variable et émouvante, du décor dont en lui il résume le sens. Il y rêve durant ses longues promenades, en forêt ou le long des routes nues ; il dessine les motifs de ses impressions, puis, après mainte méditation soutenue, il y revient, en guette se dégager l'idée profonde, et la traduit, avec une conscience humble et magnifique, selon la vérité de ce qu'il a vu et compris.

L'anecdote n'a pas de place dans l'œuvre de Millet. Où donc se trouvent les attendrissements futiles, les déclamations empressées et niaises, le fait divers en image? Le paysan, non pas un paysan, le paysan caractérisé de l'Ile-de-France se dresse, sur le sol que son labeur enrichit, comme une apparition tragique et suprême, parce qu'elle est conforme à la réalité, et précise simplement la signification qu'elle amplifie de milliers d'apparitions ana-

logues en qui le sens total se trouve peut-être dispersé. La plaine illimitée est le séjour de ses soins, de ses soucis et de ses fatigues; nul autre pittoresque ne distrait de l'impression voulue. Millet avait horreur de tout ce qui charge, amuse, pèse sans utilité; il cherche l'effet dans la suppression du détail oiseux. Les grands traits qui caractérisent en élargissant l'importance des figures et des paysages lui suffisent, et expriment plus et mieux que la minutie des éléments trop menus, mobiles et changeants. Seulement, il faut savoir choisir et composer, renoncer sans hésitation, ou appuyer où il importe; c'est le propre du génie : généraliser et choisir, disait Delacroix, et c'est bien l'art de Millet.

Bien qu'il eût horreur des revendications sociales auxquelles il ne s'est jamais intéressé, Millet, précisément parce qu'il a figuré, non sans la forcer de façon à la rendre effective, la réalité de la vie rustique, éveille le sentiment de la révolte, souvent, contre l'injustice aveugle du destin; il passe, comme passe de par sa volonté Courbet, pour un peintre révolutionnaire. Mais tandis que celui-ci a pris part aux tumultes et à la sainte insurrection de 1871, Millet, en vrai paysan, eût été plutôt conservateur : seulement il était sincère, et la portée sociale de son œuvre atteint à une importance qu'il n'avait pu soupçonner.

Qu'est-il, le plus souvent, en tant que peintre? Il n'innove guère et ne poursuit pas l'éclaircissement joyeux, l'ampleur éclatante des tons, comme Théodore Rousseau. Il se tient dans une gamme moins étendue; lui-même énumère les couleurs auxquelles il en revient sans

cesse : « terre de Sienne brûlée ou naturelle, jau
Naples, d'Italie, ocre jaune, terre d'ombre brûlée
pour peu qu'on ajoute qu'il les relève de quelques
parences rouges, les avive de quelques effets de bleu
vermillon, il n'y aura guère plus à dire. Là il reste
treint, craintif, mais où sa maladresse confond l'exa
c'est dans l'uniformité de sa touche : sous son pin
la chair humaine, les étoffes, les pierres, les m
tout, dans la diversité des couleurs et des formes, se
formé, bien souvent, d'une même et unique ma
Pourtant Gautier s'élevait contre l'abus des empâter
qui défiguraient les toiles de Millet ; leur aspect est
ce point changé qu'on n'en puisse à présent surpr
la moindre trace ? Du moins dans le pastel cet inco
nient s'atténue et Millet y est autrement remarquabl
l'aise que dans la peinture à l'huile, et dans ses
veilleux dessins un tel défaut ne saurait exister.

Si les dernières années de son existence si re
s'écoulèrent dans la paix et une relative aisance, il ne
quit pas d'emblée, même par sa manière nouvelle, la g
admiration qu'on professa pour lui surtout après sa
Même ceux qui avaient commencé par le louer, se
tractèrent ; Gautier ne l'approuva pas toujours, p
se montra dur à son égard ; Paul de Saint-Victor
cense tour à tour et l'invective lyriquement ; Thoré
maintient ferme son admiration première, et Silvestr
finit son talent avec une sympathie croissante.

Mais que d'impitoyables instants la destinée rés
encore au pauvre artiste sans orgueil. Qu'il a de pe
rencontrer les amateurs. Comme on profite de sa pat

misère pour lui faire accepter des contrats qui le frustrent ! Il connaît encore des anxiétés horribles, la poursuite du créancier, le dénuement acharné. Rousseau qui assiste au lugubre combat, pour l'aider, et sachant trop sa native délicatesse, invente un amateur américain, au nom duquel il lui achète très cher un ou deux tableaux. Mais la supercherie ne saurait durer ; les ressources de Rousseau ne sont pas sans limites, et lui aussi bientôt se trouvera harcelé !

Quand sonne l'heure de la réparation il est bien tard, comme presque toujours. Elle se manifeste par des circonstances singulières. A la suite du triomphe des *Glaneuses* au Salon de 1857, le pape Pie IX commande à Millet une *Immaculée Conception* pour décorer son wagon d'honneur ! Ses envois alternativement sont reçus et refusés. En 1859, le *Bûcheron et la Mort*, une de ses œuvres capitales, n'est point admise ; la *Gazette des Beaux-Arts* organise une vaste protestation : Hédouin grave l'œuvre à l'eau-forte, Paul Mantz lui consacre une étude indignée.

Ce n'est qu'en 1870 que les artistes élisent Millet, sixième sur une liste de dix-huit, membre du Jury du Salon ; dès lors, les voix envieuses, discordantes, semblent apaiser leurs rumeurs ; quatre années, il jouit d'une faveur plus clémente et pacifiée, mais bientôt de fréquents accès d'une fièvre violente le tourmentent et le terrassent ; il meurt, à 61 ans, le 20 janvier 1875.

Les musées parisiens, comme pour la plupart des peintres les plus grands dont ils se pourraient enorgueillir, ne possèdent point les œuvres les plus considé-

rables ou les plus réputées de J.-F. Millet, à la seule exception des *Glaneuses* qui lui furent achetées pour 2 000 francs. Devant l'étendue nue d'un paysage confus où, dans le lointain, se distinguent vers les pignons du village un vague tumulte de moissonneurs à l'œuvre, et où se dresse à peine plus proche la forme des meules qu'on aperçoit, de nettes silhouettes de femmes, la tête serrée dans le bandeau de leurs bonnets, vêtues de bure couleur de terre, se courbent, deux d'entre elles, et cueillent d'un geste sec et sûr de leurs doigts les épis oubliés parmi l'éteule, tandis que la troisième, un instant relevée, les regards rivés au sol, s'avance lentement, comme une bête aux aguets. Les entours, le décor, indiqués tout juste, servent avec précision pour situer la scène. Rien n'y attache ou n'y attarde les yeux ou la pensée, et, dans les figures, dont seule l'action laborieuse importe, tout ce qui ne concourt pas directement à y fixer toute l'attention, semble avoir été, à dessein, omis, quoique ce soit bien là, humaines et vivantes, trois créatures vraies absorbées par leur travail. Le détail qui distrait a disparu ; Millet n'est sensible qu'à un ensemble tendu, dans les muscles du corps, en vue d'un effort déterminé, qu'à des habitudes soumises à un dessein quotidien, spécial et utile. Le reste, accidents individuels et menues caractéristiques, ne l'intéresse pas : de toutes les figures d'agriculteurs adonnés à une même besogne, au même instant, sous la même lumière et dans le même pays, il élit par réflexion un type qui n'est point arbitraire, puisqu'il est constitué d'une réunion d'attitudes ou de gestes nécessaires auxquels se plient, pour le même devoir, tous

ceux qui l'accomplissent, et puisqu'il ne rejette que les particularités qui font de chacun, non plus l'agriculteur-ouvrier dans sa quasi-totalité, mais seulement tel homme qui cultive ou qui travaille. Synthèse, sans doute, mais non plus construite *a priori*, en vertu de règles et de raisonnements préétablis et aveuglement appliqués, mais bien par suite d'une série nombreuse d'observations patientes et sincères, conformément à la réalité. Il faut, dans l'esprit du spectateur, faire naître une impression totale et puissante, dégager, par conséquent, les apparences qui concordent à cet effet, dans la mesure du possible, de tout ce qui le contrarie, ou le diminue ou le disperse. De même que Delacroix a tout subordonné à son idéal de composition mouvementée, Millet soumet les réalisations de son art aux exigences de son entreprise ; elles en acquièrent une plus effective puissance de vie, dont rien ne vient troubler l'insistance ni la foncière grandeur. La ligne s'est amplifiée d'être destinée à sortir une émotion unique : l'art n'est pas la représentation minutieuse de chaque partie qui compose un ensemble donné ; il faut choisir et mettre en valeur ce dont la réunion, ainsi établie en vue d'un effet déterminé, suffira pour le produire.

Ainsi dans *les Glaneuses*, qu'on voit au Louvre, dans *l'Angelus* dont on sait l'acquisition sensationnelle par une collection française, dans *l'Homme à la Houe*, le génie du peintre apparaît tout entier ; il s'y décèle avec ses faiblesses, ou, plutôt, provoque, quand on y songe, quelques défiances étranges. L'homme de la terre, habitué à vivre d'elle et sur elle, rompu à ses fatigues, est-il bien, en

effet, doit-il être cette sorte de héros qui a surgi du sol, qui s'en détache pour se magnifier? Ne prend-il point, de la sorte, une importance de rébellion, ne verse-t-il point, presque, dans le déclamatoire? Ne serait-il pas plus expressif, plus évocateur de toutes les misères en même temps que de la résignation inconsciente dont se forment tous les instants de sa vie, si on le trouvait fondu, pour ainsi dire, faisant partie intégrante de la glèbe, comme la destinée et ses travaux l'y ont attaché, non plus exalté en posture de mime dominateur, mais participant, par sa simple présence, à tout l'universel poème chtonien, au même titre que les herbes, les pierres et la lumière qui l'environnent.

Au surplus, Millet menait une indispensable révolution. C'est lui qui a abattu le culte dérisoire du personnage noble qu'avait transformé en le vivifiant mais non pas attaqué même Delacroix. Les paysagistes, dans leur dédain légitime, l'ont déjà négligé, il a disparu de leurs toiles. Millet à sa place établit l'homme des champs qui se livre à des exploits ignorés et constants, non plus idéalisé par des imaginations idylliques, à la manière de Marie-Antoinette à Trianon, mais tel qu'il le voit dans la plaine de Barbizon, tel qu'il l'a connu, chez les siens, en Normandie, tel qu'il a été lui-même, et qu'il est resté, fruste, patient, dur et soumis.

Si les figures de Millet, toujours montrées dans la pleine tension d'un labeur absorbant, se manifestent par une sorte d'emphase dans le geste familier, la façon dont elles se présentent rappelle parfois un peu la facture de certains contemporains. Au Louvre, dans la salle Thomy

Thierry, il est aisé de rapprocher, par exemple, *le Vanneur* et le *Fendeur de bois*, pour les éclairages, les oppositions, la séduction pittoresque, de certains tableautins de Decamps. Seulement, chez Decamps les personnages posent, chez Millet ils travaillent. On pourrait comparer encore les deux lieurs de gerbes, dans la toile appelée *les Botteleurs*, avec les *Voleurs* de Daumier, mais ce n'est plus que coïncidence et recherche commune de la vérité et du mouvement.

Quand il pénètre dans l'intimité de la vie du paysan, nul ne va plus profond; la *Lessiveuse* est, au Louvre, un admirable exemple de sa manière la plus simple et la plus puissante. Que manque-t-il à ce tableau pour être frappant à l'égal d'un Brauwer ou d'un Ostade? Le goût proprement pictural, peut-être, des reflets, des éclaboussures de la couleur, d'ici de là, au caprice de la lumière et des ombres, toute une virtuosité amusée et attachante.

Rarement Millet a peint le paysage isolément. Théophile Silvestre signale une marine qu'il fit à Cherbourg, l'année de la guerre. Le Louvre conserve la vue de *l'Eglise de Gréville* et *le Printemps* singulier et si évocateur, où, par-dessus un sol de cultures, tout vert et sombre, avec des fleurs pimpantes aux arbres fruitiers, et l'étagement d'un vert plus frêle et frémissant à de grandes frondaisons vers le fond, les longs nuages noirs accueillent la montée radieuse d'un double arc-en-ciel. Mais tout cela est rude, le tableau reste sec, sans air qui y souffle ou s'alourdisse, rien n'y respire; combien mieux un délicieux pastel reproduit le même aspect.

Millet, si gauche parfois la brosse à la main, et même insuffisant, peu curieux au reste des ressources du métier, s'affine dès qu'il touche aux crayons de couleur ou au crayon noir, et ses dessins et ses pastels, où souvent il traite complètement le même tableau, demeurent souvent très supérieurs à ses peintures à l'huile.

Quoi qu'on pense de son œuvre, l'importance en est considérable. Il a nié les dieux, les héros, ramené l'homme sur la terre nourricière, l'a replacé au milieu de ses travaux féconds, lui a restitué son rôle utile. Maintenant les mythologies agonisent, les épopées sont épuisées, le mélodrame laisse voir son ridicule ; le drame humain, universel, est entré, par lui et par Daumier, dans le domaine de l'art. Il reste à en surprendre le sursaut partout, à en multiplier les manifestations variées ; c'est l'apport de quelques autres.

IV

RÉALISTES ET IMPRESSIONNISTES

I. — LES DERNIERS ROMANTIQUES DE 1840 A 1870

Des deux parts à la fois, du fait des romantiques pour ce qui tient du mouvement, du fait des paysagistes nouveaux lorsqu'ils se placent vis-à-vis de la réalité dans la représentation de la nature, l'art desséché des disciples de David se trouve bousculé, raillé, contredit, écartelé. Cependant va-t-il succomber ? Non, il se réfugie avec austérité d'abord dans le portrait où il continue de réussir la ressemblance médiocre et bourgeoise, au grand contentement des gens de goût et de principes qui en apprécient la discrète valeur. Avec les méthodes académiques, on n'est point exposé à d'importunes surprises, à des mécomptes désagréables. Le peintre voit le visage de son modèle ainsi qu'il est ou paraît être, devant ses proches qui n'ont pas la prétention d'être des artistes ; il le reproduit fidèlement d'un trait habile, d'une touche solide et précise ; cela ne sent point la recherche, la virtuosité ; la préoccupation de montrer un talent nouveau, la préoccu-

pation de dessiner et de peindre passe au second rang, après le respect des vraisemblances, et le souci du bon ton.

Qu'importe, au surplus, si l'apparence de la vie palpite moins en ces images qu'en d'autres, pourvu que tout s'y trouve proprement représenté, sans hachures vaines, sans empâtements factices, sans chatoiements outrés ! Que toute couleur soit bien uniformément étalée, sans épaisseur, sans transparence, ne se heurte pas à d'autres couleurs, n'attire pas l'attention à l'excès, demeure prudente et modérée. A quoi bon attirer les regards sur tel ou tel accident de la physionomie ? Bien plutôt tout y doit être tenu au même plan, point d'affectation, point d'insistance. Ainsi des légions de peintres s'occupaient de satisfaire l'idéal moyen d'une haute société destituée de toute aspiration élevée, de toute intelligence, et ils travaillaient, bons tâcherons sans âme, selon des méthodes éprouvées pour conquérir la richesse, les honneurs, en même temps qu'une réputation qu'ils usurpaient, grâce à la connivence de leur puissante clientèle.

L'Ecole, l'Institut, les Salons dépendent d'eux ; ils en bannissent jalousement toute velléité novatrice, consciente ou instinctive. Ils décernent les prix, envoient à Rome, se recrutent entre eux, élisent les jurys qui admettent à exposer, de deux en deux années entre 1853 et 1863, et annuellement depuis lors. Ces privilèges, avec l'apparence désintéressée et généreuse vis-à-vis des rivaux qu'ils voudraient étouffer, ne leur sembleront point, en 1872, assez étroits : l'élection du jury ne se fera plus qu'entre les médaillés et les prix de Rome, auxquels sont adjoints, deux ans plus tard, des membres nommés par

l'Administration. Mais de si criants abus sont commis, de telles clameurs protestent, des iniquités si invraisemblables éclatent, que les Beaux-Arts laissent le champ libre à la coterie : la Société des artistes français, fondée en 1881, se donne, par le suffrage de tous les artistes admis, un comité de 90 membres. Rien ne prévaut contre l'injustice systématique. Une nouvelle société, la Société nationale des Beaux-Arts, sous l'impulsion de Meissonier et de Puvis de Chavannes, est formée sur le principe de la suppression des médailles et des jurys de récompenses. Ne subsistent que le jury d'admission, la commission de placement, et la faveur d'être inscrit, successivement, selon le vote des membres, dans la liste des simples admis, des associés, des sociétaires, avec des droits spéciaux attribués à chacune de ces catégories. Les Salons des deux Sociétés rivales fonctionnent conjointement depuis 1890, le premier d'abord au Palais de l'Industrie, son ancien local, le second au Champ-de-Mars, l'un et l'autre actuellement au Grand Palais des Champs-Elysées.

Les jeunes, sauf s'ils se sont développés sous l'œil protecteur d'un maître puissant, exclus au demeurant des deux salons, ne tardent pas à constituer la Société des artistes indépendants (1885) où tout le monde est admis et personne récompensé. Un Salon d'Automne, enfin, s'est ouvert pour la première fois en 1903, puis, avec le plus grand succès, en 1904 et en 1905.

La lutte a changé de caractère, elle n'est pas près de se terminer. Le public n'est pas averti, il ignore de l'art tout ce qu'il pourrait apprendre, l'histoire, l'évolution, les tendances, sans parler de ses ressources et de sa portée.

Il l'accueille comme une distraction annuelle, mondaine et banale. Il en méconnaît, aidé des exploiteurs et des impuissants, l'importance réelle, transfiguratrice, qui est de constituer le trésor le plus noble de nos civilisations intellectuelles.

Heureux de s'être maintenu en d'inattaquables positions, encore qu'il parût y faire place, de temps à autre, à quelque adversaire pour lui rendre hommage, ou plutôt pour le forcer au silence, l'art académique entreprit de se procurer des alliés et des partisans jusque dans les camps ennemis. Il lui avait été aisé de surprendre leur faiblesse. Après les premiers essais, Devéria, Boulanger se taisaient. D'autres s'étaient recueillis, restaient irrésolus. La chaleur et la fougue de Delacroix déconcertaient les plus braves. Par réaction, souvent inconsciente, contre ce qu'on estimait ses outrances, certains revenaient à des recherches de pureté humble et discrète. L'audace mouvementée du dessin, la somptuosité d'un coloris éclatant, à la fois sourd et sonore, effaraient leur bonne volonté patiente. Ils n'avaient rêvé la réforme que dans l'abandon des sujets surannés, dans peut-être un peu plus d'animation aux figures et de vérité aux paysages, mais de là à cet emportement passionné, à ce délire épique, quel abîme entr'ouvert qu'ils ne se sentaient pas la force et le courage de franchir !

A côté des purs romantiques, sauf au début, lorsque Horace Vernet, Ary Scheffer, Paul Delaroche comptent au rang des adeptes, il n'existe guère, à partir de la deuxième heure, de différence assez sensible entre les écoles pour qu'il nous soit actuellement possible d'affirmer, dans

la plupart des cas, qu'un peintre, à moins qu'on n'en trouve la preuve dans de secondaires incidents de sa biographie, soit plutôt classique que romantique, ou inversement.

Delacroix, sans nul autre, soutient, de son côté, tout le combat. Les nouveaux venus, groupés autour de lui, obéissent à des préoccupations qui, souvent, lui sont étrangères. Mais ils ont reconnu et adopté chez lui le principe d'évolution, de transformation ; ils se chargent de l'étendre en des directions diverses où se développe en liberté le germe vivifiant.

Decamps déjà, et déjà Charlet, puis Daumier, Rousseau, Millet, rangés de son côté, s'engagent dans des voies où lui-même n'entre pas, abandonnent, sans chercher à l'imiter, bien des points qu'il crut essentiels parce qu'ils correspondaient aux exigences légitimes de son propre tempérament et de son éducation personnelle, et assurent, chacun à sa manière et dans les limites de ses tendances originales, une perpétuité, sans cesse changeante et en tous lieux présente, à ses hautes idées, à son enseignement, à son exemple d'effort, de recherches, d'enthousiasme et de multiforme et vivante beauté.

Comme est issu de son initiative l'orientalisme, il recrute, outre Marilhat, Berchère, Decamps, des disciples plus récents. Ce sont eux, peut-être, qui, le plus docilement, se sont soumis à sa manière. Alfred Dehodencq, après avoir passé par l'atelier de Cogniet, fit d'abord des tableaux religieux, une sainte Cécile en 1844, un saint Etienne en 1846. Ensuite, il s'en va en Espagne, en Afrique et se met à ne plus peindre que des scènes locales, des

combats, des courses de taureaux, des fêtes marocaines, dans un emportement fougueux de la couleur et du dessin, un éclat de divers rouges tourbillonnants, souvent désordonné, parfois d'une vigueur plus puissante et hardie. Il fut, moins sûr, moins profond que Delacroix, le plus exalté des orientalistes français. On lui doit encore un petit nombre de portraits, et une scène de mœurs animée par les attitudes des personnages qui s'y pressent en tumulte, quoique sèche dans l'exécution : l'*Arrestation de Charlotte Corday*, qu'on peut voir au Louvre. Léon Belly, plus mesuré, mais aussi plus pénétrant, a composé, de ses souvenirs d'Egypte, des visions et des paysages sans doute calmes, un peu sévères, mais sa facture fine y a su fixer, de façon très neuve, hardie pour son temps, la palpitation des atmosphères, l'éclat, sous certaines lumières, apaisé de la couleur. Fromentin, élève de Cabat, expose à 27 ans un tableau qu'on remarque, la *Gorge de la Chiffa*. Il fait de longs voyages attentifs, des séjours en Algérie, aux confins du Sahara, dans le Sahel. En même temps que des livres étrangement évocateurs, il en rapporte quantités d'études de dessins qui lui servent à composer ses toiles d'une coloration animée, fine, chantante, pas très pénétrante peut-être, sans violence et sans grand accent, mais faites souvent pour le plaisir des yeux, agréables et harmonieuses.

A Delacroix encore se rattache étroitement, comme lui-même à Gros par ce même côté, la série tôt dégénérée des peintres militaires. Les fastes de l'Empire ont donné naissance à un enthousiasme malsain et durable. Bien rares les occasions où s'en montra la tristesse, la hi-

deur sanglante et tragique qu'une épopée de commande dissimule sous la rumeur étourdissante des chants de victoire. A l'exposition de 1900, on voyait un tableau admirable, d'un peintre trop oublié parce qu'il n'existe de lui qu'un très petit nombre d'œuvres, l'*Episode de la Retraite de Russie*, par Boissard de Boisdenier (Musée de Rouen).

Deux soldats, isolés dans la neige, au coin d'un rocher, une roue de canon, le canon tombé, une carcasse de cheval mort ; au loin, dans le crépuscule des plaines livides, des ombres d'armées en silence continuent leur morne défilé. L'un des soldats, un cavalier, assis dans son manteau, se penche sur l'agonie horrible de son compagnon, la tête enveloppée d'un mouchoir à carreaux bleus, le corps glacé dans la loque d'un uniforme naguère héroïque, et qui meurt les dents serrées, les lèvres levées, les yeux étreints d'une douleur éteinte, les yeux vagues où plus ne palpite rien, où tout a reparu de la vie comme un songe prompt et s'efface. Le tableau d'âpre grandeur dans ce paysage verse son émotion contenue et tragique ; la matière, un peu ingrate, ne chatoie ni ne vibre, mais elle porte néanmoins et saisit, et la tête du moribond, la peau tendue, parcheminée et sèche, les formes étriquées, toute la figure effarante et précise angoisse étrangement.

Le tableau, quand il parut au Salon de 1835, obtint un succès énorme ; mais Boissard, sans délaisser la peinture, ne la cultiva plus qu'en amateur, se complaisant surtout à organiser des séances de musique de chambre, ou réunissant chez lui, à l'hôtel Pimodan, une société d'amis fidèles qui s'enivraient de haschisch, et c'est là que Gautier place le lieu de sa rencontre avec Baudelaire, entre le

sculpteur Feuchères et le modèle célèbre de ce temps, la superbe Maryx. Depuis, le nom de Boissard, son œuvre étaient oubliés.

En tous cas, se rapprochant peut-être des *Pestiférés de Jaffa*, elle s'éloigne d'autant de la multitude antérieure ou contemporaine des peintres de Versailles, et de la longue et stérile suite des peintres issus d'Horace Vernet, depuis Pils dont les aquarelles mouvementées faites à la guerre de Crimée présentent un réel intérêt documentaire, tandis que les compositions qu'il en a tirées n'ont aucune unité, aucun charme d'ensemble, ni aucun charme, sinon à peine, anecdotique, jusqu'à Protais, inventeur définitif du soldat coquet, luisant, qu'ont essayé en vain, gênés par leur conscience et leur sentiment du vrai, Charlet, Raffet, Horace Vernet lui-même, et que perpétueront les anecdotiers de la guerre allemande, les Neuville, les Yvon, les Detaille, les Poilpot.

Un seul surprend. Il a pénétré la vie intime du troupier ; il le montre, familier, loin de la parade, à la cantine, aux instants de délassement et de repos, ou les muscles en éveil, épiant le commandement, tourmenté par la contrainte et portant beau. Guillaume Régamey (1837-1875) se soucie, dans la peinture militaire, de la même vérité que Millet dans la peinture des scènes rustiques. Sans doute, il est moins grand, moins haut, moins nouveau, mais le sentiment, moins intense, est aussi juste, aussi sincère. Il y a là de l'acquis, des souvenirs même de Raffet, par exemple, il n'y a aucune mesquinerie chromolithographique, badaude ou chauvine.

Une halte de cuirassiers place sur un tertre d'où se

voit découpée la cime au loin bleuissante des collines, par un ciel de soir paisible, trois cavaliers auprès de deux chevaux dessellés ; l'un des soldats donne du pain à une des bêtes, un second fume, debout, sa pipe ; le troisième, mains croisées sous le manteau, regarde. Et toute l'intimité de leur pensée oisive, tout ce que refoule la contrainte des moments asservis, circule doucement et se dégage en émotion frêle.

Mieux encore, la *Batterie de Tambours* (musée de Pau) : les hommes alignés, attentifs à leur alignement et à la discipline, se souviennent encore d'être vivants, ne ressemblent pas trop à des mannequins de faiseurs de panoramas, et leur masse immobilisée paraît formée d'un ensemble frémissant de volontés soumises. Régamey, seul, est le grand peintre militaire, sans plus, et il est un excellent paysagiste, austère certes, mais puissant et confiant, de ce qui modifie ou amplifie les sites, le vent, l'heure, la lumière.

Aux temps même les plus rapprochés du milieu du siècle, on ne trouve nul disciple immédiat, exclusif, du pur romantisme, sauf peut-être Andrieu, l'élève dont s'aidait Delacroix pour peindre, dans les monuments publics, ses grandes décorations : un manœuvre intelligent, j'imagine, et habile, un manœuvre.

Qui ? ce Trutat, mort si jeune, à 24 ans, solide et un peu brusque, très coloriste, plus dans son portrait de vieux (son père) à physionomie de grognard impérial (musée de Dijon) que dans la figure mièvre de femme nue allongée sur une peau de bête (musée du Louvre).

S'il est d'autres romantiques, l'enseignement de Co-

gniet tout au moins, ne chôme pas, non plus que celui de Couture, la dénomination ne correspond pas toujours à la réalité. Et Couture lui-même, fût-ce avec ces triomphaux *Romains de la Décadence* (1847, musée du Louvre) où toute sa science éclectique, sa prudence habile, sa méfiance de trop d'éclat et des excès du coloris, n'aboutit qu'à avoir élaboré un patient code nouveau et multiple de poses d'atelier, et Léon Cogniet, même dans son célèbre *Tintoret peignant sa fille morte* (Bordeaux) avec ses recettes froides, doctes et sa tonalité de caverne obscure, si savants qu'ils nous apparaissent toujours, il leur faut rendre ce juste hommage, manquent de spontanéité, d'ardeur, de conviction : professeurs, théoriciens, certes très érudits, mais ils donnent naissance à une survie d'académie, ils perpétuent l'horreur que leur mission eût été d'abattre.

La plupart des élèves qu'ils ont formés n'ont rien innové, ne nous apprennent rien sur les possibilités de l'art, sur un moment des aspects de la nature ou de nous-mêmes. Neutres, éteints, indifférents, qu'ils aient ou non été, cela n'importe en rien, sinon qu'ils ont transmis la règle étroite et malfaisante, après l'avoir, eux aussi, subie à l'école.

Ni Alexandre Hesse (1806-1879), neveu d'Auguste, avec son coloris dur, quoique riche, ni Ch. Louis Muller (1815-1892), dont certains, à Versailles, s'extasient encore à la vue de son *Appel des dernières victimes de la Terreur*, ni Bin (1825-1897) n'ont mieux fait que maintenir la stagnation, par respect du traditionnel. Puis on s'est réfugié, tapi dans les formules, sans en défendre la

légitimité, car tout se corrompt, et ce qui, chez Ingres, était pureté de l'arabesque et audace par la netteté et la finesse, perd chez les artistes qui se réclament de son exemple et de son enseignement la franchise hardie, la souplesse harmonieuse dont il avait su composer le charme de ses compositions, la séduction de ses dessins. Rien ne ressemble moins, par exemple, aux fiers portraits du vieux maître que les portraits de plus en plus déplorables que nous ont légués, mièvres copistes dépourvus également d'émotion et d'observation pénétrante, même lorsqu'ils affectent des recherches d'élégance, de coquetterie et de joliesse facile, tour à tour, Edouard Dubufe, Winterhalter, peintres favoris de l'Impératrice Eugénie, Alexandre Cabanel, que rendit tout d'abord célèbre son *Poète florentin*, Lévy, Cot (dont on se rappelle l'irritante *Mireille*) et M. Saintpierre enfin, continué ou complété par des Jalabert et des Machard.

Mieux valent encore, en ces époques de mignotises imbécilement édulcorées, les intentions plus sottes que prétentieuses des peintres de genre. Aux *Illusions perdues* de Gleyre succèdent pour la vogue où la belle société voit de la philosophie, la *Comédie humaine* de J. Louis Hamon (1821-1874). Gustave Boulanger (1824-1888) innove avec, en 1857, sa *Répétition dans la maison du poète tragique à Pompéi*, ces petites scènes anecdotiques qui évoquent, d'ailleurs arbitrairement, les mœurs imaginées mièvres de la haute antiquité ou de l'Orient lointain, que popularise avec lui Gérôme (1824-1904).

Tout auprès de ceux-ci et plus haut se peut classer un élève encore de Cogniet, dont rapide, étrange, fut la re-

nommée et dont la gloire, pour des motifs divers, subsiste encore. Ernest Meissonier, né en 1815 est mort en 1891. Son premier tableau, avant même qu'il s'en fût à Rome, est célèbre, on signale dès 1834 *une Visite chez le bourgmestre*. A ses scènes d'intérieur (*le Joueur de Contrebasse*, etc...) succèdent tôt les scènes militaires. Il avait suivi l'état-major de Napoléon III en Italie, et rêvé de composer, en une longue suite de petits tableaux, une épopée. Il poussait jusqu'à la manie le goût de l'exactitude et le souci singulier de l'exiguité des toiles où se déroulaient des mouvements nombreux. Meissonier, disait déjà Baudelaire, ferait tenir sur une carte de visite le Jugement dernier. Aussi n'a-t-il connu à aucun degré la préoccupation de l'espace ; son ambition se borne à reproduire avec minutie l'apparence extérieure et constante des objets, avec leur modelé invariable, le plus discrètement et le plus sûrement qu'il lui est possible. Là il excelle, et c'est de là que provient sa sécheresse même. Pas d'air dans ses tableaux ; la disposition et le lieu des figures ne le tourmentent guère ; la vie aussi ne trouble pas le silence des silhouettes ; les personnages passent et s'arrêtent comme en présence de l'objectif photographique. Tout ce qui est l'art, tout ce qui transporte, émeut, palpite, tout ce qui impose un sens supérieur aux réalités représentées est précisément ce qui fait défaut. Le dessin est sûr, bref, serre au plus près la forme visible, mais il ne l'anime pas, il demeure une froide représentation. Quant à la couleur, pâle, nue, sans apprêt, elle ne réjouit, n'enflamme rien ; elle aussi reste exacte, suffisamment précisée et trop discrète. L'étude des petits maîtres hollandais n'a pas induit

Meissonier à des exaltations frénétiques ; il est sage, il est modéré en tout ; il traduit et jamais n'évoque ni ne transpose.

Ses incomparables qualités, surtout négatives, d'homme de conscience et de sincérité, la foi aussi qu'il a apportée à traduire la vie militaire du second empire l'ont fait apprécier au delà de sa valeur par les partisans de l'ordre et de la réaction — motif politique ; par les amis de la modération et de l'éternelle prudence — motif de médiocrité intellectuelle et sociale ; — ce qui, en lui, mérite de survivre, n'a guère été compris. Lorsqu'on entend des artistes prodigieux, Degas entre autres, prétendre que, sauf Ingres, nul n'a dessiné aussi bien que Meissonier, et qu'on tire toujours un extraordinaire profit à l'étudier, qui ne se prendrait à réfléchir ? Il est aisé de condamner l'idée qu'il se faisait de l'art, de caractériser la pauvreté voulue de sa couleur, l'immobilité et l'exiguité de ses compositions. Que son talent se soit fait le serviteur des revendications chauvines, bassement patriotiques et bonapartistes, c'est bien évident encore, mais ce n'est pas là ce qui importe. En un temps d'incomparable veulerie, de laisser-aller prétentieux, d'insubordination par impuissance ou de servitude par irréflexion, Meissonier, seul des peintres à la mode, n'a jamais tracé une ligne qui ne fût justifiée par l'étude patiente, assidue, et par la comparaison du modèle vivant, dans son attitude recherchée. L'enveloppe des corps sous son pinceau obéit au mouvement surpris des muscles ; l'extérieur suit l'impulsion du dedans ; rien n'est abandonné au hasard, *lâché*, au petit bonheur. Une science absolue se met au service de l'art, dont elle règle

et dirige la fantaisie. C'est une école où le talent négligeait depuis trop longtemps de se soumettre ; Meissonier s'y appliqua de toute son âme ; sa faiblesse consiste à n'être allé guère au delà ; à produire ce qu'il savait faire, à n'en point tirer parti. Analyste éminent d'une précision sans pareille, il lui manque l'exaltation et le sain caprice des libres essors.

Les survivants, nombreux encore, des âges abolis ne s'embarrassaient plus de scrupules si oiseux. L'intrusion romantique a fait éclater les entraves. Plus de rigidité comme chez David, on ne respecte plus les préceptes anciens ; qu'importe si le laisser aller dégénère vite en veulerie ? Ne plus savoir rigoureusement dessiner, même lorsqu'on est incapable d'invention ou de passion, n'adopter des deux méthodes que leurs négations, c'est le système qui triomphe. Que l'on compare aux tableaux de fleurs, aux lithographies du vieux Redouté, jadis peintre du Cabinet de la Reine Marie-Antoinette et aussi son professeur particulier (1759-1840), les productions de Jacobber (1786-1863) et de Saint Jean (1808-1860), la science diminue, l'amour et l'intelligence de la vie végétale disparaissent ; la sécheresse devient stérilité, la minutie même se fait artificielle.

Dans tous les domaines de l'art, il en est ainsi. Jamais cependant la recherche de l'expression vivante par le dessin n'a été poussée aussi loin. On la poursuit jusqu'en l'outrance, on la force par la caricature, et cette âpre quête s'adoucit en même temps dans le plus délicieux sourire, se fond en une grâce adorable. Les dessinateurs du milieu du siècle, frondeurs, sceptiques ou grivois, ou

emplis du souffle épique des divines colères, révèlent avec une énergie singulière qui manque en général aux peintres de cette époque (sauf à ceux qui furent de rares et féconds génies), les mœurs, les soucis, les ridicules, les bassesses et les grandeurs contemporaines. La production incomparablement nombreuse de vignettes d'art marque ce temps-là dans l'art du livre d'autant de variété et de mouvante vérité que, au Japon même, les estampes en couleurs. La lithographie s'est répandue, l'eau-forte se développe, cultivée par les artistes les plus fins. Depuis Prud'hon et Géricault et Delacroix et Charlet, que de noms se succèdent, dont on ne peut ici que signaler quelques-uns des principaux : les railleurs, cinglants satiristes du règne de Louis-Philippe, se groupent autour d'Honoré Daumier, génial : Trimolet, Pigal, Traviès et l'illustre inventeur de Joseph Prud'homme, Henry Monnier ; plus délicats, plus frêles et plus élégants, Gérard qu'on appelle Grandville, Sulpice Guillaume Chevalier, dit Gavarni, Tony Johannot, Célestin Nanteuil. Eugène Giraud peut être rapproché d'eux, et aussi Raffet, et, quand il se délasse pour rire un peu, le géant Victor Hugo ; puis le vertigineux, précis et si fin Charles Méryon ; l'admirable Constantin Guys, enfin Chifflard, Gustave Doré, les graveurs Henriquel Dupont, Jacquemart et Gaillard, l'archéologue admirable Viollet le Duc.

La plupart, de leur vivant, ont fait rire, on ne les a pas regardés. Chez eux on eût trouvé la révélation libre, l'expansion neuve, ardente, expressive des lignes combinées, équilibrées, mises en pleine valeur. Là était l'enseignement vrai de formules indépendantes ou plutôt le prodi-

gieux conseil de ne regarder qu'en soi-même et autour de soi, de perdre toute déférence envers la hargneuse expérience des faux maîtres et des professeurs têtus.

L'effort même trop prudent, une tâche consciencieusement menée avec trop de réserve ne s'égalent jamais à plus de fantaisie spontanée. Le paysage de Félix Hippolyte Lanouë (1811-1872) a beau être composé dans un style habile et se présenter dans une coloration distinguée, le clair-obscur un peu arbitraire, les nocturnes fantastiques et hasardeux de Pierre-Luc-Charles Cicéri, décorateur de l'Opéra, lui sont infiniment supérieurs en intérêt.

Déjà se préparait un bouleversement dont le sens esthétique de nos contemporains demeure encore aujourd'hui tout troublé. Ce fut, d'abord, avec timidité, un goût de renouvellement dans le choix des sujets. Bonhommé, dont les œuvres décorent la salle d'exposition de l'Ecole des Mines, frappé, tout jeune, de la grandeur des travaux industriels, exposa, en 1838, une *Vue des laminoirs et des forges d'Abbainville*, puis des scènes de puddlage, de coulées et ses séries des houillères et de l'histoire de la métallurgie. Son audace était nouvelle, il ne souleva cependant guère d'opposition, son dessin sec, son coloris souvent médiocre et en tous cas traditionnel sauvèrent, pour sa réputation, ce que sa hardiesse eût pu compromettre.

Son mérite, parmi les autres, sera d'avoir, du moins, réfléchi, d'avoir compris que l'art est destiné à faire passer de l'esprit du peintre en l'esprit du spectateur l'émotion de son sujet, et d'y éveiller peut-être une pensée.

Evident se montre un tel but, les moyens dont il disposait décèlent son intention, ne la réalisent pas toujours.

Dans ce siècle d'art étonnamment fécond, les rusés, les flagorneurs ont par trop donné : qu'en reste-t-il, après leur mort ? L'oubli du bruit que leur nom a propagé, la surprise d'en retrouver parmi les cendres le vestige éteint.

Des maniaques ou des habiles ont détourné vers eux la plus grande somme d'attention enthousiaste. Les artistes qui seuls comptent en présence de l'avenir furent de leur vivant niés, honnis, méprisés, raillés, ignorés, salis d'outrages, d'invectives, livrés à la misère, aux pires injustices, aux calomnies intéressées. Honneur à ceux qui ont résisté à l'assaut de la fange victorieuse, au déchaînement universel de l'égoût vomi. Quelques-uns si meurtris dans leur intimité qu'on a violée sont demeurés, après leurs candides et spontanés efforts, douloureusement stupéfaits de se sentir à ce point méconnus : d'autres n'ont pu supporter le choc, et sont morts, trop jeunes, tués sur la ruine de leurs espérances généreuses.

De ces derniers, Théodore Chassériau est peut-être le plus remarquable. Né en 1819 à Santa Barbara de Samana (Saint-Domingue), venu tôt à Paris, il entra dans l'atelier d'Ingres, dont l'enseignement exerça sur son esprit une influence profonde. Néanmoins, et dans ses premières œuvres déjà, on sent que son dessein n'est point de s'approprier le métier de son maître ; certes, il s'est évertué à en pénétrer le secret, mais pour l'adapter aux ressources ingénues qu'il découvre en lui-même, et dans l'intention bien arrêtée, non de reproduire, de sin-

ger ce qu'il voit faire en sa présence, mais d'arriver à exprimer la sensibilité originale de sa propre pensée et de son propre cœur. Bien qu'il ait débuté par être soumis, de toute nécessité, à des préceptes dogmatiques, peu à peu, au gré de diverses rencontres, il s'en libère, ou du moins transforme à tel point cet acquis qu'il y évolue avec aisance et s'y crée enfin un style tout nouveau. Par malheur c'est alors que la mort, avant qu'il eût atteint sa 38e année, le saisit; le vent effeuille et dessèche le bourgeon au moment où s'entr'ouvrait la fleur dont les pétales soupçonnés nous éblouissent d'admiration.

Chassériau n'eût pas admis de peindre pour répéter, sans y rien mettre de plus, une leçon apprise. C'est un chercheur ardent et résolu. Il y a dans sa première manière une énergie déjà farouche qui le distingue des disciples de son maître. On a admiré justement, en 1900, le double portrait de Mlles C... dit *les Deux Sœurs*, peint en 1843; dans la sécheresse du coloris, un dessin vigoureux, le soin du détail dans le rendu des mains, des bijoux, des châles à fleurs; dans l'expression grave, stable, des visages assidûment attaqués en l'intimité constante de leur ressemblance, tout le système d'Ingres prédomine. Mais une excursion dans les pays d'Orient ne tarde pas à lui révéler les prestiges de la couleur. Alors il se rapproche de Delacroix, il cherche à rendre la splendeur héroïque des tons et la lumière en fête; il est séduit par le mouvement, auquel les éclairages et les ombres attribuent diversement sa valeur variable et toujours émouvante. Le dessinateur persiste sous le coloriste désormais enfiévré, si cette antinomie peut encore conserver une si-

gnification. Le choix des motifs est, aussi, déplacé par l'enthousiasme nouveau. Chassériau, de la Bible et de l'antiquité classique, s'en vient à des sujets plus en faveur chez les Romantiques : il fait seize eaux-fortes pour Othello ; il peint, d'une manière même trop rapprochée de Delacroix, les *Sorcières de Macbeth*, où celui qui sera roi s'arrête et se détourne d'un geste prompt, surpris, effrayé, tandis que son cheval hennit vers les étranges figures apparues dans la lande.

Dès ses débuts — quand il peignit la *Chaste Suzanne* qu'on voit au Louvre, il avait 20 ans — un charme voluptueux se dégage des hautes figures féminines qu'il a traitées ; on y sent le respect exalté de toute la belle chair fleurie, une confiance grave et amoureuse, comme aux évocations bibliques d'Alfred de Vigny. Ingres domine aux décors, aux accessoires, aux apparitions secondaires des vieillards, dans le fond de la toile ; mais il y a dans l'héroïne un peu de ce parfum ardent et pur qui, de Prud'hon (et, si l'on préfère, de Corrège), s'est transmis diversement à des peintres, parmi les plus récents.

Dans le *Tepidarium* (au Louvre, également) le contraste des effets cherchés apparaît en premier lieu. Ingres lutte contre Delacroix, Couture même a été interrogé. Mais il s'y trouve dans le faire une maîtrise déconcertante, une sûreté solide. Le tableau composé savamment est d'une simplicité remarquable ; l'intimité paisible résulte d'une harmonie des lignes et de la couleur ; point d'étalage archéologique, point de parade érudite : tout ce qui doit être dit est dit sans surcharges ni insistances. Le détail dans le décor ou le costume ne

distrait ni n'attarde le regard. L'essentiel est le mouvement, la grâce, la beauté saine de corps à demi-nus dans leurs attitudes de repos, de détente et de paix. Le morceau, si parfait soit-il, n'existe que subordonné à l'ensemble.

Versailles détient sans doute le chef-d'œuvre dans lequel on s'étonne en vérité que Baudelaire (Salon de 1845) n'ait trouvé, lui toujours si clairvoyant et si passionément équitable, qu'une préoccupation de *détrousser* Delacroix. Non qu'il n'y ait une action évidente du génial artiste sur le jeune chercheur, mais le dessin est si différent, le groupement, l'allure du tableau si originaux que, malgré un rapport dans les harmonies de la couleur, on ne saurait dénier qu'ici une personnalité, mixte peut-être, ne s'est réellement formée, et que le tableau ne soit — *portrait équestre d'Ali-ben-Hamet, khalifat de Constantine, suivi de son escorte,* — d'une audace séduisante et naïve, inoubliable.

Après la veulerie qu'étalèrent les décorateurs de monuments publics, durant la première moitié du siècle, malgré les pauvres tentatives de Gros, et après l'héroïque exemple de Delacroix, qu'on trouve toujours le premier debout dans tous les chemins de l'art sacré, les compositions de Chassériau, à Saint-Merry, où elles sont quasi invisibles et fort entamées par suite d'une incurie impardonnable, à la Cour des Comptes d'où l'Etat négligent n'a pas su à temps les retirer après l'incendie (des morceaux en sont préservés, le plus important, l'harmonieuse *Paix* placée au Louvre), et enfin à Saint-Roch et à Saint-Philippe-du-Roule dont elles ornent la demi-coupole in-

térieure, attestent une entente merveilleuse de la grande peinture appropriée au milieu auquel on la destine, un talent souple et éloquent, un équilibre admirable dans la pensée qui dicte et la main qui exécute. Il tient une haute place dans ce domaine important, bien mieux que Flandrin haut vanté, et, s'il ne se dégage pas tout à fait de l'influence de son incomparable devancier, il en diffère assez déjà pour qu'on le sente par moments (dans la *Paix*, notamment) plus proche de Puvis de Chavannes.

La longue méditation qui fait des images une sorte de miroir où se reflètent, sous la forme concrète des figures évoquées, des accessoires du décor et du mouvement qui les joint ou les sépare, les pensées plus subtiles d'une grave philosophie, a créé un art éternel où se complaisent les esprits nourris d'abstraction et de littérature. Les mythes antiques, les épisodes religieux, les légendes des poètes servent en guise d'instruments qui expriment leurs rêves propres ; mais, où entre eux ils diffèrent, les uns conservent aux héros leur apparence traditionnelle, et répètent leurs attitudes et leurs actions immémoriales ; les autres les façonnent à la mode et à la mesure des vérités insoupçonnées encore, que leur ambition se hausse à symboliquement exprimer.

Nul, en France, au même degré que Gustave Moreau, élève de Pils, grand admirateur de Chassériau, auquel il dédia un bel hommage commémoratif (*Le jeune homme et la mort*) ne comprit mieux, de la sorte, le but de la peinture. Seulement il ne semble pas qu'il soit né peintre. Il a peint parce qu'on lui a appris à peindre : il eût, aussi bien, composé de la musique, ou écrit. Il est un songeur

ému de sa propre méditation que d'autres ont inspirée, et il emploie pour l'exprimer le seul instrument dont son éducation l'ait muni. Il ne crée jamais, à l'exemple des grands artistes modernes, chaque jour, l'instrument renouvelé de son expression. La vision personnelle, ici, ne crée pas sa formule. Une patiente étude des maîtres d'Italie lui a donné une habile habitude des doigts, non que son dessin soit, on l'a trop dit avec injustice, copié, c'est un mariage de styles peu disparates, il est vrai, une combinaison, un système d'équilibre. Parfois une ligne évoque de trop près le souvenir d'un ancien, ou, parfois encore d'Ingres ; mais l'occurrence est rare, et, vraiment, il faut dépouiller la masse de ses études au crayon, d'une si profonde et subtile minutie, atteindre les imitations avérées des dessins étrangers pour, en confrontant aux uns les autres, s'éblouir de toute la ressource féconde d'un tel métier épuré, avec toute la probité d'une tenace conscience, et la sûreté volontaire de son goût.

Toutes les toiles, études, peintures à l'huile, étonnantes aquarelles rassemblées par les soins pieux de M. Hayem, auprès de la grande et pâle *Jeune fille portant la tête d'Orphée*, au Luxembourg, pourraient donner de sa grande manière une idée suffisante. On s'arrête au *Calvaire* douloureux, au grand *Phaéton* d'un dessin enhardi, à la *Bethsabée*, avec son creux feuillage humide où dorment les fontaines. Pourtant certaines aquarelles demeurent, en dépit d'un agencement par facettes de pierreries, comme neutres et délavées, l'*Apparition* surtout, et l'on s'explique avec peine le luxe verbal dont, à travers *A Rebours*, J.-K. Huysmans la fait chatoyer.

Mais il faut voir l'œuvre dans le solitaire et studieux asile que Moreau a légué à l'Etat. Là, dans le silence et le recueillement, on surprend, tel qu'il fut et mieux qu'on ne le rêve, l'illustrateur prestigieux de scènes mythologiques ou des Evangiles, bien que ce qu'il en a figuré ne se dégage jamais de la donnée littéraire : pour le comprendre, on ne doit rien ignorer du motif qui l'a inspiré. La réalisation n'agit que sur le spectateur qui l'entend d'avance et se souvient de ses sources.

Des dessins innombrables, plus avisés et attentifs à la simple réalité des formes, constituent du musée, en somme, l'attraction principale. Les grandes œuvres peintes à l'huile, plusieurs non terminées, peuvent même décevoir. Le peintre y faisait tenir agrandies les figures de maint ouvrage cherché dans des proportions plus modestes, et plusieurs sont très connues. L'agencement du paysage, de l'architecture, le groupement des personnages, leur expression restent les mêmes. Peut-être le défaut de la plastique, la mièvrerie s'y feraient-ils déjà choquants, si la singulière lymphe d'une couleur maladive ne s'y étalait, déconcertante pour tout essai d'exaltation. Des détails captivent, une grâce, l'éclat frêle d'un bijou ou le parfum d'un morceau de chair. L'ensemble, inconsistant, croule et emporte la muette ferveur.

D'autres toiles, de dimensions moindres, s'avivent d'une harmonie plus savante. Souvent le décor de paysage, grossi sommairement, s'approfondit d'être farouche, et les graciles, suaves figures puisent, de se détacher sur des fonds sauvages, une grandeur plus candide, plus calme et plus fière. On se souvient de bien des nymphes et de

poètes, avec Orphée maintes fois, Hésiode là, ici un prince indien sur son beau cheval blanc, et Pétrarque, sur la terrasse du soir, en son riche manteau de brocart jaune, accoudé à une table devant le buste de Laure ; puis ce prodigieux triomphe d'Alexandre, et la babylonienne architecture entassée dans les fonds.

Un prix de Rome, Elie Delaunay, élève d'Hippolyte Flandrin, d'une inspiration délicate et élevée, a composé parfois, moins dans ses grandes décorations de l'Opéra, du Panthéon ou de la Trinité, que sur ses meilleures toiles de chevalets des tableaux dont l'inspiration poétique, moins brillante mais aussi songeuse, se rapproche un peu de l'inspiration de Gustave Moreau. Ses portraits, anxieux et fiévreux, sont excellents parfois, et rappellent, de loin, la manière heureuse de Ricard.

Celui-ci, Louis-Gustave Ricard, né à Marseille, en 1824, mort en 1873, fut longtemps méconnu, presque ignoré, et souffrit, dans son orgueil et son amour-propre, d'une façon horrible, de l'espèce d'abandon où on le laissait. Son premier Salon, en 1844, le *portrait de Mme Sabatier*, produisit une réelle sensation. Pendant quelques années on s'occupa de lui ; les Goncourt notent, en 1855, *l'allure prudhonienne* de ses portraits. Mais désabusé, dès 1859, il renonce à exposer, et ne montre plus qu'en 1872 la belle effigie (maintenant au Louvre) de Paul de Musset. C'est, de fait, un beau peintre, ardent et ferme : portraits dénonçant les fièvres de la pensée dans les yeux ouverts, agrandis, de têtes pâles issues comme d'un lointain de rêve pur, modelées simples et vraies ; têtes passionnées qui hantent l'imagination, se meuvent et vi-

vent. Quelque chose, oui, de Prud'hon, mais aussi de la grandeur somptueuse et palpitante de Venise.

Plus tard venu, dernier romantique véritable, et tôt ravi par une mort absurde de soldat obscur pendant la guerre, à Buzenval, en 1871, Henri Regnault, d'Italie rapporta le goût de la couleur chaude qu'il cultiva et développa, par la suite, en présence des peintres espagnols, durant son séjour prolongé à Madrid. Mais son exubérance l'entraîne souvent, en se voulant si intense et si hardie, à négliger l'harmonie, à bousculer ses ensembles. D'autres fois il maîtrise sa main comme en la riche étude de chevaux arabes et de cavalier au repos sous un ciel de vent fougueux et d'orage dont la Centennale de 1900 nous a laissé ébloui, dans le délicieux petit *portrait de la comtesse de Barck* (Louvre) qui l'apparente un peu à Diaz. Mais dans le mélodramatique *portrait de Prim*, qui connut un grand retentissement, dans l'*Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, les indécisions de son pinceau apparaissent crûment ; un heurt, un tohu-bohu de couleurs violentes et aigres choque et détourne même d'admirer la force de tempérament, l'élan vivace qui animent de telles compositions.

2. — COURBET ET SON INFLUENCE

Hors la lignée touffue des artistes de talent, les génies, dont la fière splendeur attribue leur signification véritable et suprême aux efforts de la multitude, se dressent de proche en proche : les nobles feuillages se touchent et

se confondent, comme se confondent sans doute en leurs ramifications sous le sol les racines robustes, et les frondaisons, quand même entre les troncs altiers ne croîtrait pas la foule des arbustes et des buissons, se succèdent ininterrompues ; Théodore Rousseau et Millet suivent de bien près Daumier et Delacroix ; ils sont en pleine force encore lorsqu'apparaît Gustave Courbet.

Celui-ci ne rejette pas, en toute simplicité, comme ses grands devanciers, la règle qui opprime et qui restreint. Il la méconnaît de parti-pris, parce qu'elle est la règle, et la rejette avec ostentation. Il n'accepte rien des concessions que l'on fait à la routine et aux habitudes convenues. Il ne professe aucun respect, il ne s'incline devant aucune supériorité intellectuelle, ne subit l'ascendant d'aucun prestige de métier. Délibérément, il ignore tous ceux qui imposent à l'attention leur maîtrise. Le dessin trop sûr et trop fin d'Ingres ne l'arrête ni ne le trouble. Les tonalités sonores de Delacroix ne l'éblouissent pas. L'idéalisme de tous l'incite à affirmer les droits exclusifs de la réalité présente. et, s'il fut, à ses premiers débuts, incertain au point qu'il peignit, dit-on, une *Odalisque* d'après Victor Hugo, une *Lélia* d'après Georges Sand, sa tendance .romantique bientôt s'évanouit, il afficha très jeune son mépris pour les scènes prétendues à idée, pour les sujets historiques et littéraires.

Venu à Paris à vingt ans, en 1839, d'Ornans (Franche-Comté) où il naquit, afin de faire des études de droit, il n'y fréquenta guère, après un séjour bref et impatient aux ateliers de Steuben et de Hesse, que les salles du musée du Louvre, pour étudier et copier assidûment des mor-

ceaux de verve énergique et puissante chez les maîtres les plus robustes de Flandre, d'Espagne et d'Italie.

Ce qu'il voulait tirer d'eux, c'était moins des procédés à appliquer, que des indications de pratique et une sorte d'exercice où assouplir sa main avant de lui permettre librement d'exprimer ses ressources personnelles dans toute l'ampleur, secrète encore, de ses naissantes énergies. Jusque-là, de son propre fonds il n'avait tiré que quelques caricatures de prêtres où apparaissait son tempérament, un peu épais, de lutteur dénué de scrupules et résolu à frapper à pleins poings. Ses premiers paysages datent de 1841 ; trois ans plus tard, il envoie au Salon son propre portrait qui, reçu, est à peine remarqué, *l'homme blessé* (Louvre) et *les Amants dans la campagne*, qu'on refuse.

Dès lors il a maille à partir avec l'exclusivisme des Jurys d'admission ; son entêtement n'en est pas ébranlé, au contraire : il se fait indéracinable. Toute indécision disparaît ; il sera le maître réaliste, sans attache avec aucune coterie officielle, en vogue ou en formation. Il sera seul et s'imposera.

De son côté, le jury s'acharne : en 1845, en 1846, un seul de ses tableaux peut être exposé ; en 1847, tout son envoi est refusé. Le Salon de 1848 est libre, six toiles de Courbet y figurent, mais ce n'est que l'année suivante enfin que violemment son nom est discuté à propos de *l'Après-midi à Ornans*, que possède aujourd'hui le Musée de Lille, de *la Vendange à Ornans*, du portrait de l'auteur, de celui du philosophe Marc Trapadoux, et de trois paysages, entre autres la célèbre *Vallée de la Loue*. Deux camps se forment ; des apologies répondent à des colères ; cependant

l'Etat, libéral, achète *l'Après-midi* auquel le jury venait d'accorder une médaille de deuxième classe.

Les huées de la critique, les rires du public poursuivent, en 1850-51, l'abondante exposition du peintre en qui on discerne à présent le champion orgueilleux d'un art nouveau. Peut-être eût-on reconnu des qualités dans les paysages réunis au Salon aux portraits de Berlioz, de Francis Wey, de *l'Homme à la pipe*. On eût consenti, à la rigueur, à regarder *les Paysans de Flagey revenant de la foire* et même *les Casseurs de pierres*, si une toile scandaleuse, indécente, outrageante, n'avait, sur 3^{m},13 de hauteur et sur 6^{m},64 de largeur, étalé en même temps l'ignominie immense et ridicule de *l'Enterrement à Ornans !* Quel débordement d'injures ! Même le modéré Louis Geofroy, dans *la Revue des Deux-Mondes*, accable et conspue le peintre *socialiste*, et c'est à lui que, pleins d'une verve enthousiaste, répondent, les 25 et 26 février 1851, les deux articles, souvent cités, de Champfleury dans *le Messager de l'Assemblée*. Gautier, Mantz, Silvestre, qui l'avaient loué jusque-là, ne le comprennent plus.

Courbet, écœuré du mauvais vouloir de Paris, s'en va montrer ses toiles à Dijon, à Besançon, à Munich et à Francfort, où un réel succès leur est réservé. En 1852, il expose *les Demoiselles de Village*, lesquelles, dit avec sa coutumière autorité Gustave Planche, « n'ont rien à démêler avec la peinture prise dans son acception la plus élevée. C'est d'une habileté tout au plus suffisante pour l'exécution d'une enseigne, et, si le mot paraît dur, je ne crois pourtant pas manquer à la vérité. »

Les railleries, les fines plaisanteries continuent au Salon de 1853. L'impératrice Eugénie donne le ton : venue pour admirer, dans *le Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, la croupe des chevaux du Perche qui y sont représentés, Sa Gracieuse Majesté, daignant se retourner vers *les Baigneuses* de Courbet, laissa négligemment tomber des paroles, qui, ramassées par sa valetaille, furent, avec furie, colportées dans le beau monde : « Et ici, dit la jolie femme avec un sourire dont on appréciera l'esprit, sont-ce encore des percherons ? » On pense le succès que cette boutade obtint ; la défense indignée du peintre par Proudhon, l'enthousiasme de l'amateur Bruyas, qui lui acheta plusieurs toiles (aujourd'hui orgueil du musée de Montpellier) ne pouvaient prévaloir contre un tel mot. La réputation de l'artiste se trouva définitivement établie.

En 1855, *la Rencontre* (appelée aussi *Bonjour, M. Courbet*, ce qui exaspéra, pourquoi ? le public), les *Demoiselles de Village*, qu'allait acquérir le duc de Morny, et six ouvrages nouveaux, entre autres *les Cribleuses de Blé*, sont refusés à l'Exposition universelle. Courbet prend alors une détermination hardie ; il fait construire, avenue Montaigne, un bâtiment où il invite les amateurs à se rendre compte de la révolution accomplie par lui contre la routine de l'art. Sur la porte, il place cette inscription : « Le Réalisme. Gustave Courbet. — Exposition de quarante tableaux de son œuvre ». La plupart des toiles refusées ou admises aux Salons y sont rassemblées ; il leur adjoint de nombreux portraits (Baudelaire, Champfleury, etc.) et des paysages. Dans la notice du catalogue il explique longuement ses intentions, sa manière de voir,

de sentir, de comprendre et de réaliser : « Je n'ai pas plus voulu imiter les anciens que copier les modernes. Non ! j'ai voulu puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné de ma propre individualité ».

Ses déclarations sont dénoncées aussi violemment que ses œuvres. Maxime Ducamp ne voit en lui qu'un faiseur de boniments, prêt à tout pour ameuter la foule des badauds ; Théophile Gautier, qui l'attaque aussi, salue et loue du moins l'incomparable paysagiste. Les plus équitables juges reconnaissent que ses figures sont brillantes en couleur, riches en ton, mais prétendent qu'elles sont mal dessinées et mal groupées. Ce qui le distingue, c'est la vérité, la simplicité, le soin avec lequel ses tableaux sont finis.

Deux ans après, à propos des *Demoiselles de la Seine* qu'il expose avec des portraits, des scènes de la vie animale et un paysage, Théophile Silvestre écrit encore : « son faire est admirable, autant que son dessin est médiocre », puis il décrit, de façon très compréhensive, ce qui est « non sa méthode, mais ses exemples », constate que, « par la qualité du ton et par la précision du modelé, il fait avancer ou reculer les objets dans la perspective, au lieu d'employer les frottis et les glacis, moyens factices et impuissants », et il conclut : « ce siècle n'a pas vu deux praticiens de cette trempe » ; et très justement encore : « ses goûts sont obstinés, mais il manque de goût ».

Le voilà donc reconnu un des grands peintres de son temps. Son labeur audacieux n'en est pas diminué. A cette époque, il présente : « *l'Atelier* ; allégorie réelle, déter-

minant une phase de sept années de ma vie artistique ; » ce titre prétentieux a pour effet de ranimer les quolibets expirants ; il ne s'y arrête guère. S'il ne prend pas part au Salon de 1859, au suivant il expose l'*Entrée de la vallée du Puits-Noir*, le *Portrait de Proudhon avec sa famille*, plus trois autres ouvrages que vante enfin Théophile Gautier ; en 1863, il est refusé « pour cause d'outrage à la morale religieuse », ayant, dans *le Retour de la Conférence*, groupé des curés de campagne joyeux et titubants, mais deux autres toiles sont admises. En 1867, à l'Exposition universelle, quatre tableaux seulement sont reçus ; il ouvre, de nouveau, au Rond-Point de l'Alma, une exposition particulière de son œuvre ; en 1868, il a deux grands tableaux ; en 1869, deux encore (dont *la Sieste*), et c'est le dernier Salon auquel il ait paru.

On sait son rôle durant la guerre et la Commune. A-t-il, ou non, présidé au déboulonnement de la colonne Vendôme, vestige des âges de tyrannie et d'oppression ? a-t-il, simplement, donné ses soins pour en préserver les morceaux dignes d'être regardés comme artistiques ? la question est controversée. Il est certain qu'il fut, par une commission militaire, jugé et condamné à six mois de prison, à 500 francs d'amende. En dépit de l'habile plaidoirie de Lachaud, des témoignages sympathiques apportés par maints artistes, par Jules Simon, la peine, si l'imputation se trouvait fondée, paraîtrait bien légère, prononcée par un tel tribunal, en un tel moment ! Il est vrai que, en outre, il se trouvait tenu de rembourser à l'Etat les frais de réédification de la Colonne, soit 323.000 francs.

Il éprouva rudement les contrecoups de la désastreuse affaire. Ruiné, perdu dans la considération des gens de bien, il ne trouva de refuge à son découragement, d'allégement à sa santé ébranlée qu'aux bords du lac de Genève, à la Tour de Peilz, près de Vevey. Il y passa les dernières années de sa vie, dans le dénuement et dans la souffrance. En 1872, il tenta de faire accepter au Salon des toiles : sur l'infâme proposition de Meissonier, elles furent écartées sans examen. Seul, Castagnary élève énergiquement la voix en sa faveur, fait dans sa critique annuelle l'éloge magnifique d'un tableau déposé chez un marchand, et tente de laver le grand artiste de la calomnie répandue partout contre lui. Rien n'y fait. Courbet ne vend plus, la faveur de tous l'a quitté ; il veut se défaire de son œuvre pour conjurer la pauvreté ; il en reçoit à peine 12.000 francs en tout. Son état maladif grandit rapidement ; il succombe à la douleur, auprès de Pata, son disciple qui ne l'a pas abandonné dans son exil, et auprès de son vieux père accouru, le 31 décembre 1877. Il n'en faut pas davantage, la faveur revient, son renom augmente, il est consacré dans la mémoire des hommes et les musées le recherchent.

Sur aucun peintre du siècle dix-neuvième, il n'est aussi malaisé de se former un jugement équitable. On le porte aux nues, on feint de le mépriser tout entier. Mais s'il a déplu tout d'abord, s'il a choqué souvent un goût d'harmonie, de mesure, par deux motifs tout au moins il retient l'attention de quiconque a réfléchi. De son vivant même, il a été reconnu pour un des grands paysagistes du moment ; depuis, on peut constater chaque jour l'importante

influence de son œuvre sur tous les artistes plus récents.

A étudier sa vie, tout de suite éclate une cause certaine à la haine qu'il a suscitée. Son plaisir foncier fut de s'élever obstinément, presque au hasard, contre les idées en cours, quelles qu'elles fussent. Sa pensée n'était pas toujours réfléchie ni mesurée, les paroles qui l'exprimaient manquaient de force persuasive et se résolvaient trop souvent en la simple exaltation de son génie personnel, indépendamment de toute autre considération. Il portait en lui la force et la faiblesse démente d'une sorte d'orgueil bouffi, intransigeant et encombrant. Il se crut destiné à bouleverser le monde, à instaurer une démocratie sociale et artistique, dont l'objet constant eût été d'admirer l'œuvre et la personne de son créateur.

Têtu comme un paysan comtois, épais de la cervelle, dédaigneux avec lourdeur de tout ce qui affine et magnifie l'intelligence humaine, s'il n'avait point été servi par des yeux étrangement clairvoyants et par la souplesse d'une main incomparable, son rôle eût été nul. Il faut oublier ce qu'il a voulu, et ne se souvenir que de ce qu'il a fait.

Le parti pris du réalisme n'est pas plus déraisonnable que tous les autres. Il est bon toutefois de se rendre compte que la valeur n'en est aussi que strictement relative. On ne crée pas à un objet, en le représentant par le dessin et la couleur, son double ; on en donne l'idée, l'image, dans ses relations plus ou moins momentanées avec l'atmosphère où il se trouve plongé, avec l'œil qui le découvre, avec le cerveau qui l'imagine. La vérité de son aspect n'existe que par rapport à l'artiste qui tente de

le reproduire ou d'en faire naître l'idée dans l'esprit de ceux qui regarderont son œuvre. Que l'efficacité de la tentative soit subordonnée à l'emploi de certains moyens par lesquels se trouvera fidèlement présentée l'apparence extérieure des choses et des êtres, dans leur lumière et avec leurs ombres, cela est hors de doute ; il est sain parfois de rappeler ce principe absolu, dans les âges où l'obéissance à des règles surannées et postiches supplante l'observation directe et sincère de la nature. C'est une question de savoir si jamais art a été viable qui ait borné à si peu ses ambitions. L'art de Courbet, en dépit de ses déclamations et de celles de ses disciples asservis, s'est élevé, à coup sûr, au delà, et c'est, en grande partie, à ce qui en dépassait les limites par lui-même assignées que son ascendant et sa gloire sont dûs. Pas plus que la célèbre définition de Zola ne se vérifie, si on ne la prend pas complète : « la nature vue à travers un tempérament », en attribuant à ce dernier mot son importance intégrale, le réalisme de Courbet n'eût été capable de réaliser des chefs-d'œuvre, si Courbet, à défaut d'une intelligence cultivée, n'eût possédé, qu'il le reconnût ou non, des qualités personnelles, rares, chez nul autre réunies de la même façon et en égale quantité, de sensibilité, de vision et de facture. La nature, la réalité est là, sans doute, dans son œuvre, mais c'est Courbet, tout de même, qui l'a sentie telle, qui l'a vue telle, qui l'a reproduite telle, et tout autre réaliste, mis en présence de la même nature au même moment, l'eût, de toute évidence, sentie, vue et reproduite différente à la mesure des différences entre leurs deux sensibilités de cerveau, d'œil et de main.

Dans l'œuvre de Courbet, des parties trahissent, quoi qu'il en puisse prétendre, ce que sa thèse apportait de trop absolu. De même que ses antécesseurs, dont il raillait l'imagination factice et impuissante, quand il s'intéressait à reproduire la figure d'un homme, pour faire ressortir sur la toile les particularités du modelé et l'expression du visage, il se souciait médiocrement des fonds sur lesquels l'effigie allait s'enlever. Plus même que certains, il se complaisait à l'opposition totale des blancs ou des clairs avec les tons les plus sombres jusqu'au noir le plus opaque. A coup sûr, il n'y a pas à discuter la légitimité d'un tel procédé, cependant il est arbitraire et dépend tout entier du choix, de l'imagination de l'artiste. Dans de plus grandes compositions, l'*Enterrement* si l'on veut, il est extrêmement improbable que, en présence de la scène réelle représentée par le tableau, on eût pu être frappé par une aussi exacte distribution des clairs et des noirs, que relèvent, à des places voulues, les taches rouges sombres des robes de magistrats, sans rien qui détruise ou diminue l'effet, sans une discordance ni une lacune inconsidérée. Là encore, il y a, de la part de l'artiste, choix, imagination.

Sans doute le genre d'imagination que combattait Courbet lui semblait d'une nature différente. Il entendait que, par suite de souvenirs classiques ou de lectures plus récentes, on ne s'amusât point à évoquer, au caprice de la fantaisie, des Stratonice, des Fiancée d'Abydos, des Achille, des Hamlet, non plus que des Dieux, des saints, des fées ou des néréides. Il voulait que les figures humaines que le peintre montre fussent saisies dans les at-

titudes de la vie présente et active, non plus copiées dans les poses imposées à l'atelier. Où les anciens avaient insufflé la flamme de l'héroïsme ou, tout au moins, s'efforçaient à des recherches d'élégance, son scrupule fut si grand qu'il préférait bien souvent outrer la vulgarité de ses modèles. Si, par un souci trop raffiné, les autres volatilisaient, pourrait-on dire, les expressions, lui appuyait avec une telle outrance qu'il dépassait, en le renforçant, son effet et tombait dans l'exagération grossière de la caricature. On s'aperçoit de ce défaut à comparer ses calmes et beaux portraits aux figures de ses compositions. Là où est un visage unique, ne faut-il point, pour produire une émotion, qu'il soit plus fouillé, plus travaillé subtilement, que quand de multiples physionomies y concourent tout ensemble ? Chez Courbet, le contraire a lieu, sans doute parce qu'il lui est indifférent de défigurer les modèles anonymes de l'*Enterrement à Ornans* (ceux du moins qui sont anonymes) ou des *Paysans de Flagey* et non de manquer la ressemblance de Champfleury ou de Bruyas. Dès, en effet, que, dans ses grands tableaux, il introduit des personnages connus, sa manière change : dans *l'Atelier* personne n'est traité en charge, non plus que dans *Bonjour, M. Courbet*, tandis que *les Casseurs de pierres* le sont.

Dans le style de Courbet, dans le style de ses devanciers, on s'éloigne, mais en sens divergent, de la réalité pure, pour autant que celle-ci se puisse concevoir : tout au plus dans le sens dit réaliste, fût-ce en renforçant le côté caricatural, s'en éloigne-t-on un peu moins !

Le paysage incontesté de Courbet est admirable, parce

que, aussi bien, sinon autrement, que celui de Rousseau, de Daubigny, et, en des temps anciens, de Claude Lorrain, il est transfiguré par le sincère et profond amour que l'artiste porte à la terre, aux sites qu'il étudie. La Franche-Comté natale n'apparaît pas à tous les yeux parée de cet éclat heureux que Courbet y surprend et y chante. Si l'on rapproche de sa vision celle, plus récente, de M. Pointelin, par exemple, on ne saurait obtenir de plus absolu contraste. Les deux artistes sont sincères, et aiment d'un amour total leur pays; dans tout le reste ils se contredisent. Courbet s'est plu moins devant les vastes horizons de la montagne que dans le fond des combes, au près des sources mystérieuses, à l'abri des vastes frondaisons; mais c'est la signification de l'atmosphère, la couleur de l'air, la force pénétrante des lumières, le caractère et la nature du sol qui se démentent d'une des œuvres à l'autre, si étrangement, si complètement que l'idée d'un si proche voisinage en apparaît toute improbable. Soit qu'on aperçoive au fond des tableaux de Courbet Courbet lui-même, bonhomme simple, bon vivant, débraillé et vantard, toujours d'une humeur solide et forte, soit qu'il soit amené à ne choisir que des sites conformes à son tempérament personnel, le soleil y joue entre les feuillages, les frondaisons frémissent, les rochers nus se transfigurent et palpitent aux rayonnements mobiles du grand jour estival. Partout se respire une fraîcheur abondante, la terre est joyeuse et tranquille. Du béryl le plus limpide à l'opacité lourde de verts presque noirs, le ton se nuance, glisse et varie au gré des essences, au caprice de la lumière et de la place qu'il occupe, s'appro-

fondit parmi les cailloux des rivières épaisses et silencieuses, se disperse selon la gamme de ses éléments les plus fugitifs, s'affine aux cîmes des arbres haut dressés dans le ciel clair. Parfois de tendres animaux hantent les asiles solitaires, ce sont les *Chevreuils sous bois*, la *Remise des Chevreuils*. Les eaux où ils vont boire quelquefois, bien que de l'azur même s'y reflète, dures, ne sont fluides ni ne courent, paraissant faites d'une même matière à la surface que les pierres ou que les arbres. Les ciels aussi, quand lucides ils devraient apparaître, ne s'entr'ouvrent qu'à peu de souffle aérien, mais le peintre habilement sait composer de façon à ne les montrer que dans un coin discret de ses toiles.

Nul n'a mieux que lui senti sa faiblesse. S'il a su modeler d'une puissance unique tout ce dont la résistance obéit à la pression de son pouce, l'immatériel lui échappe : dans ses paysages il figure l'aspect des choses sous une certaine lumière, la lumière n'y poudroie pas plus que l'air n'y circule. Aussi ses tableaux donnent souvent l'impression de quelque chose de renfermé, d'étouffé, que ce soit *le Ruisseau du Puits Noir*, *la Rencontre*, *les Casseurs de Pierres* ; il n'y échappe, à ma connaissance, qu'en des rencontres rares, en *la Vague* avec sa volute un peu rétive encore sous un ciel de courroux amer et violent, en ce chef-d'œuvre absolu que la Ville de Paris possède : *la Sieste ; saison des Foins*, où deux hommes étendus et une femme sont assoupis parmi des herbes sous les arbres, leurs instruments laissés, tandis qu'un bétail épars sommeille tout à côté. Les figures et les choses prennent leurs places vraies dans l'ensemble énorme, paisible et

souverain, et cela est très beau d'équilibre, de calme et de pureté.

Exceptionnellement, dans *l'Enterrement à Ornans*, le paysage, dont l'importance, Courbet l'a d'un instinct prodigieux deviné, devait être d'imprimer à la scène totale un effet d'unité décorative autrement défaillante, est d'une grandeur sobre, presque sommaire. Des falaises nues sous le ciel gris uniforme à peine teinté, où elles défaillent, du rose expirant d'un soleil disparu au delà des campagnes lointaines, se relèvent, par un mouvement d'harmonie nécessaire, en collines presque symétriques pour se fondre bientôt dans l'épaisseur touffue des bois. Sous la longue ligne des fonds, leur valeur, si elle s'impose, s'ajoute au caractère de l'épisode, mais ne le balance ni ne le domine. Au milieu d'une assistance recueillie, où les parents, visages plongés dans leurs mouchoirs, sanglottent, devant le trou béant et devant le cercueil posé à terre par les porteurs à grands chapeaux noirs, un prêtre, qu'entoure ses acolytes et que précède l'enfant de chœur portant une croix, lit avec émotion les ultimes prières. Les attitudes agenouillées, debout, fermes ou chancelantes, d'une vérité qui saisit dans chaque figure prise seule à seule ou par groupes restreints, trop répétées malgré leur diversité, trop éparpillées en dépit de leur confusion serrée, n'agissent point d'ensemble, et c'est là le capital défaut de la trop vaste machine. Les personnages y restent successifs, on peut d'un regard en interrompre la suite, la couper à son gré en deux ou trois compositions moindres, aussi vraies, aussi prenantes. Le centre, avec les prêtres, les magistrats, les autorités mu-

nicipales, le fossoyeur à genoux, le beau chien. A gauche, les porteurs ; à droite, les vieilles en bonnets blancs. Le lien, ou plutôt la progression d'intérêt, échappe, car elle ne réside pas dans le poignant de la scène montrée, mais dans l'impression qu'elle produit sur les visages. On n'y voit presque pas le fait de l'ensevelissement, il disparaît, il n'est rien dans ce si vaste ensemble, où il ne tient pas plus de place, où il n'est pas plus mis en valeur que dans la réalité, tandis que l'expression des figures attire seule et tout entière la pleine attention. Est-ce à cause de ce qu'ils montrent parfois d'un travail minutieux et acharné, d'outré, de poussé si loin, la douleur, l'angoisse y semble passer le probable, sinon au parent qui pleure, le visage enseveli en son mouchoir et à quelques autres, les plus indifférents, les plus tranquilles ? Il n'y a pas là, non plus, gradation, mais des contrastes d'une violence excessive, comme en ces têtes parcheminées, creuses, obstinées, de vieilles pour faire ressortir le calme régulier d'un visage plus jeune. A vrai dire, l'étude en vue de l'effet total semble aller là comme au hasard ; figure après figure y a été établie en vue d'appuyer, de contraster la voisine, sans souci, dans la composition, de son importance particulière et relative.

Le praticien rétablit tout par les merveilleux artifices de son métier. Là quel reproche lui saurait être adressé ? L'emploi de toutes les ressources que peuvent donner les tons, les valeurs, opposés, confrontés, rapprochés ou surgissant par de plus lointains rappels, personne n'en a usé, comme Courbet, avec une magnificence calme et impérieuse. Evidemment, il a surpris chez le vieux

Frans Hals le secret de tirer parti à ce point-là de la gamme profonde des noirs sans mélange, pour faire valoir, à côté, la richesse accueillante et diverse de tous ces blancs lumineux, tendres ou durs, sourds, opaques, chanteurs ou éteints. D'un art sans égal il a soin de varier, vers le centre de sa toile, l'impression par le contraste en second plan de la toge rouge des juges, ou encore vers la droite, moins heureusement peut-être, par le bleu pâle quasi neutre d'une paire de bas et par la robe soyeuse et sobrement tachetée du chien qui se dresse devant.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre, effort grandiose d'un artiste résolu, marque une évolution splendide dans la peinture du XIXe siècle. Courbet, qu'on le dénigre ou le conteste, du jour où il a accompli cette tâche sans pareille, influe sur les destinées de l'art. Il détermine un courant nouveau, il préoccupe les esprits en éveil. Son action s'exerce sur toutes les recherches faites depuis lors. Cette même maîtrise se précise, différente parfois par le choix des motifs, mais toujours plus solide, plus souple et plus sûre, dans les autres grandes toiles de l'artiste, *l'Après-midi à Ornans*, entre autres, ou cet étrange, troublant, absurde et magnifique *Atelier*, où, par un jour quelconque d'intérieur neutre, il se montre entouré de ses amis, de ses admirateurs, ayant soin de relever, ou de rompre ce qu'a de monotone une telle série de portraits assidus, très poussés et simplement placés l'un auprès de l'autre, par la tache lumineuse que fait, vers le centre, le corps délicieusement nu d'un modèle féminin, ou par l'apparition d'un prestigieux angora. Des habiletés de cette nature ne sont plus d'un virtuose, elles sont trop profondes et leur signification sûre

émeut. Courbet a négligé, soit, ou ignoré des ressources essentielles à l'art qu'il a poussé si loin, mais il possède une autorité si poignante dans son domaine propre et restreint qu'elle a suffi à bouleverser la manière de sentir et de voir de ses contemporains, et qu'elle féconde encore et vivifie l'art, plus d'un demi-siècle après qu'il a paru.

Dans les sens les plus opposés son action a été sentie. Il a enseigné plus que nul autre à triturer ses tons en pleine pâte, à en obtenir toutes les valeurs, à en faire sortir tous les reflets, à les épaissir jusqu'à la pleine opacité. A leur insu, des contemporains ont accueilli les préceptes dictés par son exemple. Ceux qui, plus tard, n'eurent pas de cesse qu'ils n'éclaircissent leurs palettes, sont, en droite ligne, issus de lui. L'abandon des frottis, des glacis, conduit au rejet des mélanges boueux ; les contempteurs d'abstractions imitent sa manière, les idéalistes ont profité de sa facture.

Ce n'est pas trop de dire que, sinon les dociles élèves de l'Ecole qui n'osent rien risquer en dehors de leurs devoirs réglés d'écoliers, tous les peintres de la fin du siècle ont soit sollicité, soit subi l'influence de Delacroix, de Théodore Rousseau et de Courbet. Les acquisitions faites par ces trois hommes, dont le génie si différent s'est ainsi mystérieusement complété, ne se développent ou ne se particularisent pas sans heurt, sans obstacle, sans combat, mais, du moins latente et efficace, la présence partout s'en fait sentir.

Des hommes dont certains peignirent avec une certitude et une souplesse admirables se satisfirent longtemps et encore sont satisfaits, sans plus d'exigence, de ce qu'ils

savent faire. Les sujets néanmoins ont changé. Les scènes d'intérieur, les *tableaux de genre* peu à peu se transforment en une étude intime de la vie des humbles, des coins familiers où s'écoule réellement l'existence renfermée et quotidienne, avec un parfum de tranquille douceur, parfois de résignation et de tendresse véritable. L'excellent Bonvin (1817-1887), dans ses aimables évocations des intérieurs discrets, introduit une note d'émotion réservée ; le sens de la couleur, encore qu'elle reste sobre et comme étouffée, est chez lui très affiné, très sincère ; ses tableaux du Luxembourg, sympathiques, retiennent encore la plus déférente attention, et son attitude bienveillante vis-à-vis des artistes plus jeunes, lorsqu'ils avaient à souffrir de la partialité des jurys, appelle le respect. Dès 1859, Fantin-Latour, Legros, Whistler et Ribot, refusés, furent conviés à ouvrir une exposition dans son atelier ; Courbet même y vint, et les encouragea. Cals (1810-1880) pénètre des intimités plus humbles encore, familles d'ouvriers des champs, moins épiques que ceux de Millet, de petites gens dans les banlieues. Les trois tableaux du Louvre donnent assez sa manière. *Le déjeûner, Honfleur*, montre dans un verger au bord de la falaise, assis sur deux côtés d'une table rustique, un vieil ouvrier versant du cidre à sa femme vue de dos ; des poules picorent, la mer chante au-dessous du vert des prairies où, au revers, on voit surgir entre les pommiers en fleurs la tête d'une jeune mère, qui porte son enfant.

Une tranquillité absolue règne dans l'intérieur où *une femme effilant de l'étoupe* se tient près de la fenêtre, profitant des dernières lueurs du jour ; l'âtre aussi meurt

plongeant dans l'assoupissement du soir les trois figures qui vivent dans la pièce ; l'ombre gagne en glissant de la fenêtre aux êtres et aux choses.

Enfin, dans *Lard et Harengs*, avec sur la nappe encore quelques oignons jetés, Cals donne la mesure de sa virtuosité patiente, de sa facture un peu alourdie, étroite et consciencieuse.

Le Louvre possède une étude soignée, minutieuse de Servin, *Chez mon Charcutier*. Dans l'assemblage confus d'objets un peu hétéroclites, dont l'image est finie avec un amour de coloriste avisé et prudent, qui aime le reflet et redoute l'éclat intempestif, du jour provient habilement de la petite fenêtre du fond, s'arrête au rebord des choses, s'insinue dans la matière des surfaces auxquelles il se mêle, dissipe un peu ou émeut, dans les derniers recoins, les ombres trop tapies.

Le style de Théodule Ribot est plus large et plus puissant. Une destinée sans cesse amère, lui imposant les besognes les plus diverses, les plus éloignées même de ses dispositions vraies — il fut surveillant de travaux en Algérie avant d'avoir, sur une commande de l'Amérique, l'occasion de copier au Louvre les Watteau — l'arrêta longtemps dans son premier développement. Il sortait de l'atelier de Glaize ; il avait bientôt 40 ans lorsque, au Salon de 1861, quatre tableaux de cuisine appelèrent sur lui l'attention. Il reprit, poussa davantage ses *Marmitons*, se risqua à des portraits, à des tableaux religieux : le *Saint Sébastien*, le *Bon Samaritain* du Luxembourg... Avec une puissance plus triviale, un peu de mélodrame, mais néanmoins réelle et sincère, les yeux fixes et les joues

pâles, ses figures s'approchent de celles, les plus saisissantes de Hals, de Ribera surtout. Comme pas un, après Chardin, il donne de l'importance aux objets inanimés, mais, le plus souvent, ses effets naissent d'une opposition violemment et trop ingénuement marquée de ses clairs à des ombres noires, épaisses, uniformes.

Jules Valadon ni Auguste Boulard n'ont autant fouillé, dans le travail de leurs toiles songeuses, exactes, la belle pâte grasse ; ils furent réservés et moins puissants, cependant d'une prudence scrupuleuse et d'une absolue loyauté. Leurs paysages, leurs natures mortes, leurs portraits, de second ordre, sont de décisifs exemples de ce que peut une application désintéressée de principes sobres et éprouvés. Nobles figures d'artistes, petits maîtres, ils vivent, parce qu'ils ne cherchèrent ni à truquer ni à imposer, et qu'ils se sont montrés tels quels, sincèrement. La facture d'Antoine Vollon, déjà de qualité supérieure, plus épurée et plus habile, se joue de difficultés. A la nature morte simple, sans figures en général, il applique les leçons de son maître Ribot. Il excelle à exposer aux miroitements des lumières obliques les écailles drues des poissons de mer, les objets de curiosité, les armures luisantes. Sa main évolue à l'aise, touche, creuse, effleure tour à tour, enlève le reflet, épaissit la ténèbre. Il distrait plus qu'il n'intéresse, il amuse mieux qu'il n'émeut.

3. — LES IMPRESSIONNISTES
LEURS TENDANCES ET LEURS THÉORIES D'ART

Tout ce qui, en art, a été l'objet de la foi séculaire se

désagrège et tombe. Où peut-on trouver quelque sécurité désormais? Cependant les ruines se défendent. Les décombres épargnés prétendent à l'existence. Il se forme une sorte de camaraderie de plus en plus étroite pour exclure la libre invention, la fantaisie, l'observation joyeuse ou grave de la nature, les découvertes spontanées, la jeunesse, l'enthousiasme et la beauté. Mais de l'acariâtre tradition, acharnée en ses pratiques stériles et surannées, quelle résistance, si longue fût-elle, eût été en mesure de prévaloir? L'amour adolescent, s'il remet tout en question, finit toujours par l'emporter, les vieux ont toujours tort; ils se butent dans l'entêtement de leur âge, les libres esprits grandissent, les refoulent dans l'ombre et s'établissent à leur tour dans la gloire.

Rien au surplus dans la vie universelle ne se voue à l'immobilité. Tout se déplace sans cesse, nulle chose n'est aujourd'hui ce qu'autrefois elle fut. Qu'on extraie d'un des modes où s'est exprimée la Pensée ou les sensations de l'Humanité le recueil pieux des mobiles et des moyens par quoi il a atteint son but d'émouvoir, d'épouvanter ou de plaire, si on prétend plus qu'y découvrir des motifs éphémères et momentanés, si on prétend les imposer non plus à l'admiration historique, mais au respect et à l'imitation fervente des âges à venir, c'est l'asservissement qu'on impose à qui veut évoluer, une contrainte, une diminution. Nul n'a le droit si souvent usurpé de lier à ses conceptions présentes la force du futur. Sans doute, portons-nous tous en nous-mêmes la charge du passé trop lourde pour y échapper tout entiers, c'est une raison de plus pour ne pas nous attarder; les mieux

libérés sont encore pris dans la gangue commune.

Les prétendus artistes qui ne cherchent que la commodité sont des singes patients, des envieux débiles, des impuissants exaspérés. La foule que toute trouvaille déconcerte est joyeuse de retrouver dans leurs ouvrages les agréments qu'elle leur a consentis ; elle estime une surprise à l'égal d'un outrage. C'est donc une sorte de ligue du bien public qui interdit aux exaltés épris de beautés nouvelles l'accès à la lumière ; on se prémunit contre l'offense qu'on appréhende, et l'on crée aux moins résolus des obstacles si grands qu'ils ne tardent pas à se venir confondre enfin parmi la tourbe bien pensante des praticiens les plus dociles.

Quelle unanime paix où l'on marche d'accord dans une médiocrité partagée du talent et de l'intelligence ! Pourquoi venir troubler ce que chacun accepterait de voir perpétuer ? Hélas, ne faut-il reconnaître que même les créateurs d'une atmosphère paisiblement respirable, moyenne et douce, ont été tout d'abord des perturbateurs incompris ? C'était si bon aussi, après l'âge autoritaire d'un David armé de la férule, de se reposer dans la règle par lui instituée et dont Ingres avec l'école de ses disciples proclamait encore la prudence et l'efficacité ! D'un jour à l'autre sans doute l'énergie s'en amollissait, la signification, austère jadis, nette et résolue, s'en perdait sous la confusion d'un jargon pâteux, ânonnant et peu sûr ; n'importe, l'habitude se satisfaisait de l'immutabilité des principes, elle s'endormait confiante et sauve, dans son indulgence paterne, dans sa bonhomie tolérante.

Or, successivement, oubliant David par qui fut rétabli

un ordre nécessaire, cette béatitude avait été méchamment affolée par l'apparition mutine de Géricault, mort jeune, puis de Delacroix qui s'emporte et qui gronde, puis de Rousseau éblouissant, de Millet qui révèle la détresse héroïque des humbles et des résignés, de Courbet enfin qui, de ses deux pieds épais, s'implante lourdement au beau milieu des bienséances établies. Et voici que ce n'est point assez ! De toutes parts les étrangetés se pressent, assaillent les talents lénifiés de leurs essais basés moins sur l'expérience et le conseil des maîtres que sur l'examen direct, l'investigation personnelle de la nature moderne. Au nom de la tradition, que devenir en présence d'un tel pullulement d'incongruités ? Plus que jamais se garder et réserver les droits d'une antique sagesse un instant spoliée, maintenir arrogamment ses positions, repousser les plus violentes attaques avec dédain et attendre, résigné, qu'ait passé la tourmente.

Hélas, vaine résistance, l'ouragan a tout corrompu, le fruit des saines doctrines a été foulé, anéanti ; le monde ne se relève pas du désastre où la liberté s'établit en place de la contrainte.

Le mouvement ne s'était point interrompu. Après Delacroix, Courbet s'était obstiné, et maintenant des hommes obscurs élevaient de tous côtés leurs exemples pernicieux. L'apprentissage du temps conservait moins de prix que la révélation d'une heure. On ne pouvait briser toutes ces nouvelles impétuosités, les refouler dans l'ombre, ni éclabousser leurs tentatives de tout le bruit d'un mépris orgueilleux.

Presque avec la moitié du siècle, l'audace généralisée

s'étendit. Les élèves des meilleurs maîtres se dérobaient à leurs préceptes. Un enseignement pernicieux s'installa jusqu'en des locaux très officiels, et les survivants de l'âge héroïque se souviennent encore avec un attendrissement respectueux d'un professeur, plus tard directeur, de l'Ecole Municipale de dessin : Horace Lecoq de Boisbaudran, dessinateur moins réputé pour ses quelques tableaux que pour ses études didactiques, qui furent, en 1877, réunies sous le titre : *Enseignements artistiques*.

Un groupe de jeunes gens, dont la science de graveurs tout de suite s'imposa, par leur franchise audacieuse à se joindre à l'école réaliste devait stupéfier, confondre et révolter bientôt les jurys des Salons. L'un, M. Félix Bracquemond, patriarche du burin, n'est même resté célèbre que pour le modelé savant et précis de ses portraits au crayon ; les autres ont excellé dans les deux modes d'expression : Alphonse Legros qui, le plus jeune, survit seul avec Bracquemond, Fantin-Latour, James Mac-Neil Whistler et Edouard Manet. Leurs noms retentirent à dater de l'exposition de 1863 ; avec tant d'autres, ils en furent exclus brutalement. L'affaire fit grand bruit, le tumulte en vint aux oreilles de l'Empereur, qui décida que les toiles repoussées seraient réunies dans un local spécial du Palais de l'Industrie, auquel fut donné le nom de *Salon des Refusés*.

Là, se trouvait, en plus d'une cohue anonyme, et des artistes plus haut cités : Cals, Cazin, Chintreuil, Harpignies, Jongkind, J.-P. Laurens, Pissarro et Vollon. Une grande partie du succès alla à l'Américain Whistler. Déjà, en 1859, on lui avait refusé au Salon son admirable ta-

bleau *Au piano*. Bonvin l'avait convié à exposer dans son atelier, où il se trouva en compagnie de Ribot, de Legros, de Fantin-Latour. Courbet y vint, félicita le jeune peintre, qui s'attacha à lui et s'appliqua à l'étudier, comme il avait jusqu'alors étudié Rembrandt au Louvre, et comme il avait tôt renoncé à le faire à l'atelier de Gleyre où il était entré tout d'abord.

La récente exposition de l'Ecole des Beaux-Arts (mai 1905), donnait de l'artiste quelques-unes des peintures les plus anciennes ; un portrait de l'auteur qui se souvient de tel jeune homme de Rembrandt, une *Vague* très proche de celle de Courbet, *Au piano*, à la manière d'un Fantin-Latour plus énergique, le portrait, enfin, celui refusé en 1863, d'une jeune fille tournée de trois quarts, debout sur une peau de loup et sur un tapis bleu et jaune pâle, où sont éparpillées des fleurs. Dressée devant un rideau blanc, les cheveux magnifiquement roux délivrés de tous liens, les bras pendants, et l'un des poignets d'un dessin si gracieux qu'il s'en exhale un parfum de la pureté la plus délicate, elle est vêtue aussi d'une robe blanche.

Le peintre, dont consistera bientôt le système à éveiller chez le spectateur, au lieu du plaisir grossier que procure la facile intelligence du sujet apparent ou prétendu, la conscience plus raffinée que ce n'est là pour l'artiste qu'un motif à juxtaposer et à joindre, selon la nécessité, certains rythmes pour la foule insaisissables, des effets et des valeurs par les tons combinés, ajoute au titre de son tableau, l'indication : *Symphonie en blanc n° 1*.

Déjà le préoccupe le soin de produire une émotion purement par les moyens propres au peintre seul. A cette

époque se répandait le goût du japonisme; Whistler en fut saisi, et assidûment résolut de le pénétrer. Son enthousiasme se traduisit peut-être par des adaptations un peu hâtives; il est tout d'abord subjugué. Il le sent, délaisse une fantaisie dont il a pour l'avenir tiré un large profit, et se remet à faire le strict portrait, à sa manière, de contemporaines et de contemporains.

Le haut style, distant, assuré et fier, qu'il a instauré, se manifeste en particulier dans son admirable Carlyle, dans *le portrait de sa mère* que montre, chaque fois qu'y renaît la saison anglo-saxonne, le Musée du Luxembourg. Et c'est, entre toutes les œuvres de ce temps-là, un réel chef-d'œuvre, et le seul, sans doute, où Whistler ne se satisfait pas de donner la seule mesure d'une discrétion nette, qui exprime juste et exactement ce qu'il faut, par son art prodigieux de fixer le trait, sans résistance ni insuffisance, là où il sortira tout son effet — le minimum de moyen apparent, le summum d'expression : il n'est plus uniquement l'incomparable virtuose, le dilettante impeccable, l'arrangeur d'harmonies fixes, précises et exquises ; le tableau est fait, autant que d'une étrange sensibilité manuelle, d'émotion profonde et contenue, de déférence et de tendresse.

En plus des portraits, des études de figures et d'intérieurs, on s'arrête devant des marines palpitantes d'atmosphère, pleines des souffles de l'espace et de senteurs lointaines et pures, et devant ces *nocturnes* dont l'apparition, à Londres, souleva les indignations d'une critique érudite, passionnée et autoritaire. Le projet de faire voir, la nuit, sur le fleuve, sur la mer, dans les jar-

dins profonds, dans une étendue en effet ténébreuse, d'un noir ou d'un bleu très proche, la vague silhouette de quelques formes confuses : les quais d'un port, les maisonnettes tapies dans leur sommeil, des voiles repliées et silencieuses, indistinctes, les ombres molles d'une foule massive, au moyen des petits points lumineux d'un ciel étoilé, d'un feu au loin à bord ou derrière les carreaux d'une vitrine, ou par la retombée en gerbes éparses d'une fusée d'artifice, — réussi à merveille, comme il nous apparaît aujourd'hui, alors était trop nouveau, s'opposait trop à la méthode anglaise, selon M. de la Sizeranne, « brillante jusqu'à la crudité, définie jusqu'à la sécheresse », pour pouvoir être pris, alors, en exacte considération. Aujourd'hui, marines et nocturnes, ces toiles impressionnantes dans le délicat arrangement, par un doigté élégant, de leurs arabesques plus suggérées que réalisées, nous bercent d'une rêverie très particulière. Nul n'a eu l'art de disposer, à l'égal de Whistler, le trait juste, le point de lumière, le rehaut de la couleur, précisément au seul endroit où il sortira son effet total, sans qu'il soit besoin de le prolonger au delà, ni possible d'en rien retrancher. De ce métier de virtuose rare et précis on poursuit la trace souvent aux études à l'aquarelle, dans les pastels qui évoquent, tout menus, frais et dégagés, sous leurs voiles longs et transparents indiqués pleinement par telle discrète ligne d'un crayon de couleur, des corps féminins si frais et si sains qu'on songe devant eux aux plus pures figurines de Tanagra, — et aussi dans ces centaines de dessins, d'eaux-fortes, de pointes sèches et de divines lithographies, si évidentes et si parfaites que je ne

sais rien, en vérité, qu'on leur puisse dûment comparer.

Un élément inattendu, exotique, double, pénètre l'art de France, du fait de l'accession d'un tempérament, par Whistler, anglo-saxon, celui-ci peut-être accidentel et sans suite ; — du fait de la découverte féconde du Japon esthétique. Le lieu n'est point de déterminer si l'Extrême-Orient a formé son art en dehors de toutes influences, plus ou moins obscures, du monde occidental ou si des rapprochements entre, par exemple, la flore et le vol des oiseaux dans certaines belles estampes et dans plusieurs dessins de Florence, chez Pisanello entre autres, sont bien, comme conclut la première réflexion, purement fortuits. Le fait certain, c'est qu'en échappant aux redites italianisantes ou pseudo-helléniques, notre art fraîchement s'est retrempé par l'étude de ce qu'apportaient les Nippons. Qu'alla-t-il puiser chez eux ? Le respect studieux de la forme en mouvement, l'observation du rapport rythmique entre les masses, de l'équilibre des volumes dans l'ambiance atmosphérique, le goût du simple, du vrai, du significatif.

Les Japonais, s'ils ont représenté des héros, des dieux et des comédiens, en ont fait, pour le divertissement des yeux, des monstres et de joviales caricatures ; mais, en dehors de cela, ils ne peignent que des paysages familiers, des maisons de chez eux, et le peuple qui y vit de sa vie propre, quotidienne. Point d'archéologie, point de reconstitution d'époques disparues, point de canons invariables et tyranniques. La sève de vie partout circule, les arbres et les choses insensibles en sont pénétrés ; l'air se meut, tout se lie, se pénètre, se complète ; rien ne se heurte, pas

de brisure d'une chose à l'autre. Seulement, le talent a son secret, l'œil sa finesse, et il faut une patience naïve, une résolution attentive et sincère pour suggérer par des moyens matériels tout ce qui reste, dans la nature, mystérieux, latent, impalpable. La vivacité franche des tons, contrastés ou mariés avec une élégance souple et fournie en ressources, était faite pour déconcerter d'abord, charmer et subjuguer l'œil du peintre ici attardé à des pratiques routinières de liaisons creuses, factices, traditionnelles, qui lui emplissaient les pupilles dès l'adolescence d'une boue maussade et épaisse.

Comme il avait opéré sur Whistler, l'émerveillement agit sur d'autres peintres de sa génération. Un étranger encore, le plus ancien peut-être des parisiens qui se peuvent souvenir du perron de Tortoni et des lionnes du Boulevard, le belge Alfred Stevens trahit, dans plusieurs toiles, directement, la préoccupation commune du moment. La recherche du bibelot, des arrangements de mobilier, de toilettes, de coiffures, passent tout droit d'Outamaro, par exemple, à l'artiste d'ici en s'adaptant le mieux du monde à un tempérament, de son côté, original pour le modifier ou le développer. Stevens, par son éducation très flamand, soigne pour la fermeté, la solidité, son métier. Le détail qui abonde dans son œuvre largement peint usurpe une importance extrême souvent au dépens de la figure familière d'une femme en des attitudes nonchalantes ou qu'elle s'est étudiée à prendre, mannequin ayant en vue le prétexte de donner la vie à des robes. On n'y surprend guère, comme on a dit, la *Parisienne*, mais un indifférent modèle qui pose, selon des gestes parfois sur-

pris chez les Japonais, l'idée que le peintre s'est formée de la Parisienne du second Empire ; son art avec exactitude, minutie, et d'un doigté habile, fait sur elle et tout autour chatoyer dans l'occurrence, étouffer ailleurs, épandre et draper les plis somptueux du satin et de la soie harmonieuse. Cela acquis, le dessin demeure anonyme, le choix des détails souvent d'une précision inutile et risible. Point d'émotion autre que la joie des yeux au brillant des étoffes, ni passion, ni tressaut nerveux, c'est le peintre parfait, irréprochable, d'une mode à son moment, d'une beauté évidente, bien qu'effroyablement gracile.

Originaire de la Belgique aussi, mais Wallon, et aussi fixé tôt en France, moins dégagé et moins ardent dans le maniement de la peinture à l'huile que dans le dessin inventif et dans l'eau-forte dont il poussa les procédés à un point insoupçonné de variété et de grandeur, Félicien Rops, plus âprement que Stevens, s'attachait à l'étude de la femme, mauvaise d'instinct ou de vouloir, acharnée en sa sensualité et puissante par sa belle perversité animale. L'odeur charnelle, profonde et captivante, rôde, mêlée au sang des carnages inconscients, autour de son œuvre significative et forte ; par lui seul a été célébré, comme il la dépeignait dès 1868, aux Goncourt, « la cruauté d'aspect de la femme contemporaine, son regard d'acier, et son mauvais vouloir contre l'homme, non caché, non dissimulé, mais montré ostensiblement sur toute sa personne ».

James Tissot, incertain au début, avec, au Salon de 1859, deux compositions religieuses faites à la cire, montre deux portraits et une *Promenade sur la neige* qui

le révèlent fortement ébranlé par les recherches nouvelles ; il change autrement, deux ans plus tard, et, strict dessinateur d'archéologie, poétisée joliment par l'expression contenue d'un sentiment vrai, on le dirait influencé un moment, dans sa *Rencontre de Faust et Marguerite*, à présent au musée du Luxembourg, par l'exemple du peintre anversois Leys. Plus tard il passe à Londres, où l'appellent de nombreuses commandes de portraits. Il en revient mystique et se livre à de fatigantes séries de légendes évangéliques. Après une *Histoire de l'Enfant prodigue*, il veut étudier les lieux où ces scènes se sont déroulées ou furent imaginées, et rapporte de Palestine, en 1894, en 350 aquarelles, une *Vie de N.-S. Jésus-Christ* ! En même temps il achève dans des dimensions colossales un *Christ* pour le couvent des Dominicains du faubourg Saint-Honoré, et une *Réception à Jérusalem du cardinal Langénieux* pour la cathédrale de Reims.

Plus affairé, plus déterminé se fixe, dans la ligne de son choix, Alphonse Legros : de sa manière si simple autant qu'elle est forte, à Dijon, se voit l'incomparable *Ex-voto* : des orantes, vieilles ou jeunes, au pied d'un arbre où s'illumine d'or ancien l'image pieuse, avec l'opposition prestigieuse des masses noires et des blancs insinuants et multiples, coiffes et mantes, légers corsages de linge, et ces mains minutieuses, ces visages, dans le grand paysage sévère. Ailleurs, au tableau que conserve Alençon, en un site hâtif de bois et de rochers, sur le bord d'un torrent, une dame au costume exquisément suranné, avec le châle de cachemire de 1860, est accompagnée de deux beaux chiens, l'un accroupi,

l'autre couché; sa laisse est tenue de la main gauche tombante, tandis que la droite élève deux fleurettes comme si, regard levé de cette tête fine et heureuse, par l'ombre des lumières modelée avec soin, elle dédiait à un dieu inconnu quelque muet hommage; — paysages vigoureux, figures suscitées par tant d'énergie, comme encore en le *Christ mort* et en l'*Amende honorable*, plus sobres, du Luxembourg. Depuis 1863, Legros est fixé en Angleterre où il a dessiné de très fines et précises séries de portraits illustres, où il s'est révélé comme un des graveurs de ce temps, et comme un délicat sculpteur de médailles et de statuettes aux purs contours.

Très proche de celui-ci à ces débuts, Fantin-Latour, qui fut formé par Lecoq de Boisbaudran, puis par Courbet, débuta par des portraits ou des groupes de figures traités dans une gamme discrète de coloration très fine, un peu grise, trouble et tremblante, mais si émue de palpitations délicates, si vaporeuse et si transparente. Son dessin, d'une impeccabilité frêle un peu, définit à la fois et se dérobe; tout s'affirme et s'évanouit, apparitions qui hantent la rêverie, réalités suggérées dont la bienfaisante présence a parfumé notre mémoire, oh! ces effigies de femmes, en la paix des demeures familiales, assises au lent travail de la tapisserie, ou qui lisent avec douceur. Le portrait exquis, d'un sentiment fier de fervente amitié, où il a à jamais fixé les traits d'Edouard Manet, et cet *atelier des Batignolles*, où il le représente entouré de ses amis, Monet, Renoir, Bazille, Zola, etc., (musée du Luxembourg), et cet admirable *Hommage à Delacroix* (1864), et la *Famille D.* (1878) et ce *Coin de Table*; surface au premier

plan d'un blanc lumineux et régulier ; derrière, un fond gris clair sans opacité, bleuté à peine, et l'air, on dirait, bien que ce soit vraiment un mur, circule au travers. Une joie paisible forcément est signifiée, mais encore s'agit-il, pour qu'elle ne s'éteigne en de la monotonie ou tout l'ennui inlassable, de la diversifier, d'y faire contraste par places ou allusion assez fréquente. C'est le rôle d'accessoires aussi importants que ce qui constitue la nature-morte distribuée parmi la table ; puis, les figures ou portraits de qui l'œuvre d'abord fût apparue le seul et vain groupement : avec Valade, d'Hervilly, en sa belle pose accoudée, pipe en main, de lecteur, Camille Pelletan, Elzéar, Blémont et Aicard, tableau entre tous précieux qui nous offre l'image jeune et grave de Verlaine auprès de Rimbaud âgé de 16 ans. Il a passé chez des marchands, il n'y a pas très longtemps (vers 1898), l'Etat ne l'a pas acquis.

Fantin-Latour s'est complu, depuis 1876, à rafraîchir d'inventions nouvelles la languissante allégorie. Il y groupait, avec des mollesses d'attitudes, de saines et nobles nudités à peine drapées parfois de bleu et de rose, les formes déférentes de son admiration compréhensive en présence des chefs-d'œuvre mémorables des maîtres musiciens de ce temps : Wagner, Berlioz, Schumann, Beethoven. Il était, enfin, en tant que pastelliste et lithographe, un maître réputé justement.

Mais, de la génération, entre tous, celui qui compte pour le génie et la fraîcheur spontanée de son art, poursuivi, ridiculisé, haï de son vivant, point encore depuis plus de vingt ans qu'il a disparu admis de tous ni compris

universellement, tant il fut pur, vrai, ingénu et nouveau, c'est Edouard Manet qui, né à Paris en 1833, y est mort en 1883. Il avait débuté dans la vie par être embarqué comme mousse, en 1850, pour le Brésil. M. Théodore Duret, clairvoyant témoin dès le début éveillé sur l'apport du groupe nouveau et critique d'avant-garde pour affirmer la vérité entrevue dans l'avenir, avec une précision merveilleuse, a établi dans son livre la biographie de Manet et élucidé la signification de son œuvre.

Revenu à Paris, âgé de dix-sept ans, Manet fréquente six ans l'atelier de Couture, mais il se lasse de n'y rien apprendre, passe son temps à travailler au Louvre, visite la Hollande, l'Allemagne, l'Italie, et copie sans trêve, sans repos, tout ce dont il s'émerveille dans les musées pour surprendre dans les ouvrages des maîtres leurs secrets. Il s'acharne ainsi en particulier sur Frans Hals dont le modernisme, ou le faire si vivant en rapport avec la forme des activités et des apparences propres au temps où il vécut, le surprend et le captive, et aussi sur les Vénitiens et déjà sur les Espagnols, Velasquez, Teotocopuli et Goya, bien qu'il ne doive connaître ceux-ci dans leur pays même que plus tard, en 1865.

Dès 1859 il expose *l'Enfant aux Cerises*, où l'on retrouve, dit-on, un écho de la manière de Caravage, et une *Nymphe surprise*, tandis que *le Buveur d'absinthe* est refusé par le jury. Le Salon de 1861 reçoit le *portrait de son père et de sa mère*, le *Guitarrero*. De 1862 date l'étrange et exquise *Lola de Valence*, par Baudelaire si nettement caractérisée : « le charme inattendu d'un bijou rose et noir ». De la même époque datent la *Chanteuse*

des Rues, *l'Enfant à l'épée*, la *Musique aux Tuileries*, le *Vieux Musicien*. La saison suivante, on sait, voit poindre quelque notoriété ; la vaste huée dont ses rivaux et la plèbe insensible et furieuse assaillirent jusqu'à la mort son impavide sérénité d'artiste sûr de soi, commença au Salon des Refusés à se donner libre carrière. Et quelle toile, entre autres, soulevait les colères, suscitait de telles attaques ? Nous l'avons vue, notamment, en 1900, à la Centennale, le *Déjeuner sur l'Herbe* (en ce temps-là appelé *le Bain*) : le tableau le plus nettement composé, le plus calme, le plus vigoureux et le plus sobre qui soit : seulement, auprès des autres figures assises dans une atmosphère tranquille de plein été, sous les arbres, une femme en chemise piétine dans l'eau d'un ruisseau. Ce n'est, à côté de personnages contemporains, ni une déesse surprise, ni Suzanne effarouchée, c'est une femme, rien de plus, vivante, bien en chair, et non point imaginée selon des caprices agréés par la tradition ; c'est l'étude de l'effet réel produit, en plein air, par la blancheur des linges et le velouté robuste d'un nu féminin mis en contraste avec l'apaisement de la nature et avec le vêtement sombre quotidien et bourgeois. Quelles intentions furent aperçues, quelle recherche de scandale ? Manet ne s'en fût guère douté, si on n'avait pris soin de le renseigner. Il est, au demeurant, de toute justice que, à l'époque des grivoiseries malsaines et niaises de la Cour et de la société impériale, on ait dénoncé avec violence une sincérité sensuelle et féconde.

Mais ce n'est qu'un épisode premier, qu'on eût oublié. Les *Anges au tombeau*, l'*Episode d'un combat de taureaux*

paraissent au Salon de 1864. *Jésus insulté par les soldats* (1865) eût été peut-être épargné, si ne l'avait accompagné un nu encore, plus franc même, en tous cas audacieux, puisque sans enjolivement et sans ménagement : *Olympia*. Ce fut de railleries et d'insultes une émeute au Salon ; on s'installait pour rire devant la toile, on proférait tout haut des menaces. Le nom de Manet était partout, devenait un outrage ! Le pauvre peintre écœuré, impuissant contre ses adversaires, à qui il eût pu crier sa foi, la pureté de sa vision (et, Baudelaire mort, personne pour le défendre !) s'enfuit en Espagne chercher dans le silence d'un enthousiaste labeur la retraite et le repos auxquels il aspirait.

Il rentre en France pour le Salon de 1866. On lui refusa *le Fifre, l'Acteur tragique* : qui, donc, sinon par obstination des rancunes l'an dernier soulevées involontairement, qui jamais devant ces toiles peut, à présent, rien comprendre à ce refus ? Mais c'est alors que s'offre spontanément à Manet la suprême joie peut-être, la plus inattendue, qu'il ait éprouvée. Le 4 et le 7 mai paraît, dans *l'Événement*, sur son œuvre, une étude intelligente et enthousiaste. Au point de vue du public, le ridicule est si grand de ce courage vain, que l'auteur, alors à peu près inconnu, Emile Zola, en est obligé de quitter le journal. N'importe, il s'attache à son sentiment, à ses idées. Secondé, affermi dans son projet par un jeune peintre, Cézanne, comme lui venu de Provence à Paris, Zola complète son étude qu'Arsène Houssaye publie, en janvier 1867, dans sa *Revue du* XIXe *siècle*. Manet ouvre, au mois de mai, une exposition de cinquante de ses ouvrages.

Désormais, quiconque s'en veut donner la peine pourra le comprendre et le suivre.

Il se forme autour de lui une réunion d'artistes et d'hommes de lettres. Dès 1857 il s'était lié d'amitié avec Fantin-Latour ; il avait connu Antonin Proust à l'atelier Couture ; de précieuses sympathies nouvelles convergent vers lui maintenant : c'est Camille Pissarro qui lui apporte l'appui de son admiration loyale ; ce sont des élèves de Gleyre : Claude Monet, Sisley, Bazille, Renoir, qui entrent avec lui en relations ; puis Degas, élève de Lamothe et de l'Ecole des Beaux-Arts. Tous décident de se retrouver, pleins de la même ferveur, le vendredi au petit café Guerbois avec, encore, les graveurs Belot, Desboutin, le sculpteur Z. Astruc, les écrivains Burty, Duranty, Cladel, Zola, Babou et Vignaux. On agite là, entre amis, de graves et profondes idées ; chacun fortifie ses personnelles théories au contact de théories qui les complètent, puis chacun s'en va accomplir en silence son œuvre, loin du souci tapageur de plaire ou de rechercher de futiles et profitables récompenses.

Mlle Berthe Morisot, qui plus tard sera la belle-sœur du jeune peintre, vient lui demander quelques conseils ; Mlle Eva Gonzalès, morte trop tôt pour le plein développement de son réel talent, se forme à son école.

Les rumeurs hostiles, un moment, se sont adoucies. Les visiteurs du Salon peuvent regarder, sans être injuriés, le *portrait d'Emile Zola*, ensuite *le Balcon*, le *Déjeuner dans l'Atelier* et, successivement, *la leçon de musique*, *le portrait d'Eva Gonzalès*, *l'Exécution de Maximilien*, *le portrait de Théodore Duret*, etc. Enfin, un

marchand, Durand-Ruel, en 1872, lui achète ses toiles, au nombre de vingt-huit, pour 38.600 francs.

Des autres tableaux les plus connus, *le Combat du Kearsage et de l'Alabama*, peint en 1866, et que loue même Barbey d'Aurevilly, fut exposé en 1872 ; *le Repos* (Berthe Morisot), et *le bon Bock*, si apprécié dès lors, en 1873 ; *le Chemin de fer* qui excita à nouveau la verve des railleurs, avec *le Polichinelle*, en 1874.

D'un nouvel ami, Stéphane Mallarmé, venu alors, tout jeune, au peintre, le portrait date de 1877, et équivaut au médaillon tracé, en son œuvre, par le poète et le sage.

Si Corot, si Courbet ont employé auparavant, et Manet même, le procédé encore indécis du plein air, à présent il tend, sous l'impulsion de certains, Claude Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, à se généraliser. Manet entre dans la voie nouvelle. Il a vu net et droit devant lui, il veut aussi voir dans l'éclat du jour, dans la lumière ample du soleil. C'est pourquoi quand, avec *les Impressionnistes*, le mot est consacré, il expose, en 1874, au boulevard des Capucines, le public est repris à son égard, comme il est pris à l'égard de ses camarades, d'un accès de fureur. N'importe ! comme eux, Manet s'obstine : après *Monet dans son bateau*, il peint son *Argenteuil* (1875) qui soulève des colères autant que la *Servante de bocks*. Il a de Venise rapporté deux toiles palpitantes de pleine clarté et d'air fluide. Au Salon, elles sont refusées. *Nana*, l'année suivante, force l'entrée du Palais de l'Industrie, avec *M. Faure dans le rôle d'Hamlet*. Sans se dépiter de n'être pas accueilli à l'Exposition universelle, il envoie

encore, en 1879 (*En bateau, Dans la Serre*), en 1880 (*Antonin Proust*) ; en 1881 (*Pertuiset le chasseur de lions, Rochefort*), une médaille lui est attribuée, il est décoré ; en 1882, enfin, hors concours, il montre le *Bar aux Folies-Bergère* et *Jeanne* qu'on veut bien accueillir avec faveur.

Si l'on se souvient de la part qu'il prit à l'exposition des impressionnistes en 1876, de son exposition posthume à l'Ecole des Beaux-Arts, de la donation de *l'Olympia* au Luxembourg, du legs Caillebotte en 1894, des deux expositions universelles de 1889 et de 1900, on se fera succincte et suffisante l'idée de cette lutte longtemps soutenue, sans cesse renaissante et bientôt victorieuse que marqua d'une étape nouvelle chacun des ouvrages achevés et montrés avec la sincérité d'une ardente conviction par le peintre, ou défendus avec un enthousiasme profondément mûri par ses admirateurs.

Le rôle de Manet dans la peinture contemporaine est prépondérant. Il se rattache étroitement à la plus belle tradition française, il lui rend son pur éclat, dépouillé des artifices aisément séducteurs et de toutes contraintes pédantes ou prétentieuses. L'enseignement compassé qu'il était allé chercher au fond des officines les plus doctes ne sut pas mordre sur la spontanéité ingénue de son libre tempérament ; jamais il ne recueillit les conseils, en étudiant les anciens, que des plus nativement doués, de ceux dont presque on eût pu dire que leur main enfiévrée et docile avait reporté en pleine inconscience sur la toile les images formées dans leurs yeux. Insoucieux des formules, méprisant les ressources éclatantes qui éblouissent et n'émeuvent pas toujours,

ceux-là ont fait rendre à leur art plus qu'on n'en pouvait attendre. On pourrait oublier que leur œuvre fut créée par un homme, croire à la naissance d'une force naturelle. Ils n'ont point puisé à la source commune des moyens utilisés, reconnus, catalogués ; ils ont innové pour des usages encore inconnus tantôt les ressources consacrées, et tantôt d'autres, qu'ils inventent. Mais ils ne font pas montre de cette ingéniosité ; elle est en eux si native qu'ils ne se doutent pas que ce soit une qualité personnelle et singulière ; ils attachent toute leur attention à bien faire, et non pas à étonner. Tels sont les artistes dont Manet pouvait se réclamer, Hals qui ne se souciait que de peindre, ignorant de toute autre activité, de toute autre ambition ; Velasquez exact et somptueux, dont l'imagination fervente se soumet au contrôle incessant de la réalité présente ; Goya qui, le premier, sans doute, en ce siècle, comprit l'inanité des routines et sut imposer la suprématie d'une vision directe.

Précisément parce qu'il s'était retrempé à des exemples distants et étrangers, Manet confirma et élargit l'effort des grands peintres de la France. Ce qu'avait été dans le meilleur de son éclat l'art du XVIIIe siècle, gracieux, Manet à son tour le fut, sans maniérisme et sans affectation ; il eut de David la conscience loyale ; le goût de l'arabesque pure et expressive le rattache à Ingres, le grand souci des valeurs justes et des contrastes vrais le rapproche de Delacroix et l'amour de la réalité exprimée avec franchise et sans détour, de Courbet. Enfin, dans ses dernières années principalement, il reprend avec autorité l'effort interrompu des grands paysagistes, et éclaircit sa palette, il

rend tout éclat à la pleine nature, introduit dans l'art la beauté du soleil et la palpitation des purs espaces.

Toutes les tendances éparses se fondent à nouveau, et, aussi puissamment qu'à son heure Delacroix avait dû être lyrique et mouvementé, Manet s'est dressé, à son tour, maître de l'art moderne, observateur de la vie universelle, vraie et constante. Comme il avait été nécessaire de provoquer un retour à des aspirations de hautaine vertu, désintéressée et parfois un peu farouche, puis d'y échapper comme à une règle prescrite pour s'élancer dans le profond domaine ouvert à l'imagination par la fougue romantique des grands âges fiévreux, après Corot et Rousseau qui révélèrent au monde la magnificence actuelle des paysages familiers, quelqu'un devait venir pour présenter, non plus une légitime revendication du rêve comme Prud'hon, de la pensée qui souffre comme Daumier et comme Millet, mais, avec simplicité, et tout dépouillé d'apparat convenu, d'oripeaux menteurs, le fonds solide, permanent et admirable sur lequel se peuvent édifier toutes les saines espérances de l'avenir, toutes les exaltations les plus fécondes.

Les formes imposées à la vie par chaque minute de la durée n'ont constitué le plus souvent que des apparences aussi fallacieuses qu'elles étaient éphémères. Cependant quelque chose, au fond, subsiste dont la réalité surchargée d'ornements inconsistants ne saurait être niée, c'est la vie même, la vie essentielle de l'homme et de la nature dont seule la découverte enfin assurée peut former l'élément primordial de la beauté future.

Manet, dont l'œil, a écrit Stéphane Mallarmé, « vierge

et abstrait, gardait l'immédiate fraîcheur de la rencontre », par un lien mystérieux imposait, d'une main souple et décidée, cette limpidité de vue « pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir le chef-d'œuvre nouveau et français. »

Une sensibilité très vive et immédiate passe sur la toile. Point de longues recherches méditatives qui dessèchent la perception heureuse si elles échafaudent des merveilles d'illusion. Le sujet disparaît; tout instant fugitif saisi par l'œil devient propre à former tableau : il ne faut que discerner, dans la mobilité fugitive, le point, la courbe, l'arabesque, le méplat, l'éclat, le reflet, fût-ce à cette seule minute, significatif d'expression. A cela se réduit désormais l'art de composer : mais combien il est à manier plus délicat, plus fragile, plus incertain et plus émouvant que le talent d'ordonner selon des normes de perspective enseignée, de balancement des masses, d'équilibre et de correspondances soigneusement classées, retenues et appliquées avec froideur, un immense tableau d'invention régulière et classique !

Manet lui-même en fait sentir la différence. Avec une sincérité égale, *les Anges au Tombeau*, d'une part, et *Jésus insulté* sont, par lui, composés et aussi, par exemple, *le Déjeûner* et *l'Exécution de Maximilien*. Seulement, si réelles et de tous les temps que soient aux deux premières œuvres les figures, l'ordonnance en est conforme à des habitudes italiennes, vivifiées; dans les plus récentes, la réalité de la vie est surprise dans ce qu'elle offre de plus particulier, de plus insaisissable, de plus significatif. *L'Exécution*, évidemment, n'a point été faite en pré-

sence de la scène évoquée, elle forme un rare exemple de reconstruction suggérée par un récit. Le peintre se rend compte, à l'audition, de l'atmosphère et de la présence humaine dans la réalité diverse de ses attitudes. Certes, quelque chose d'arbitraire pèse là, comme partout où intervient une participation de l'esprit humain. Le réel n'est qu'une apparence contrôlée par les sens. Les sens ont faussé cette apparence en proportion de leur plus ou moins délicate susceptibilité. Dès lors, que l'image se forme dans le cerveau sans intermédiaire ou bien au gré de la mémoire, il n'importe, pour autant que les éléments s'y combinent, frais et spontanés, formés par la seule sensibilité personnelle, et non reproduits dans le moule usé d'une longue redite.

Le vieux préjugé de la nature des sujets n'agissant pas sur Manet, il a tout abordé avec une égale franchise. Le panneau historique voisine dans son œuvre avec le paysage, le portrait, la nature morte et la scène dite de genre. Il n'obéit qu'à l'impulsion de son tempérament. Plus sensitif sans doute que volontaire, il n'afficha jamais, comme Courbet, le mépris des procédés qui lui répugnaient. Il n'était pas révolutionnaire pour le plaisir de l'être ; il ne rêvait de rien bousculer ni de causer un scandale. Il fallait que son temps fût bien corrompu pour que la simplicité d'une âme ingénue, en se montrant, suffît à l'effaroucher et à soulever ses colères.

Parti d'une application avisée de la manière de Courbet, il procède tout d'abord par larges oppositions de blanc et de noir, par contrastes violents de taches. Les tons employés ne sont pas abondants et, sauf des valeurs vives,

d'ici de là éclatantes, se maintiennent dans une gamme énergique, mais sobre. Plus tard, lorsqu'il tend à peindre le plein air, ses toiles s'éclaircissent, les couleurs confrontées prennent un accent plus intense, elles chantent. En même temps, le choix des couleurs se simplifie, tout ce qui est terreux, bitumineux, boueux, disparaît ; on ne cherche plus à en extraire du soleil, selon le mot de Delacroix : aussi, comme les toiles impressionnistes irradient et s'enlèvent dans la joie, comparées aux plus claires toiles romantiques ! et cependant, par instants les peintres qui innovent cette technique de lumière, démentant leurs propres trouvailles, se livrent à de telles triturations, à des mélanges si complexes, si confus, si lourds qu'on les voit alors, au rebours du mot cité, avec du soleil recomposer de la boue !

Mais de tels cas sont exceptionnels. La conquête de l'air et de la lumière est assurée, non par Manet seul de qui l'autorité s'impose d'abord, mais par ses amis Claude Monet, Pissarro, lorsque, revenus d'un séjour à Londres, éblouis par l'étude de Turner, ils se sont inspirés de sa puissante manière. De toutes parts elle s'introduisait. Déjà Bonington en avait puisé le principe dans les études de Constable ; Delacroix s'en inspira dans le *Massacre de Scio* et maint autre chef-d'œuvre ; Paul Huet l'avait transmis à Jules Dupré, à Théodore Rousseau, de qui le tenait Daubigny, et l'admirable précurseur J.-B. Jongkind l'appliquait à la même heure. L'apport de Monet et de Pissarro, de Manet ensuite et des autres impressionnistes consiste à avoir généralisé — même jusqu'à l'absurde, jusqu'à la contradiction — un

moyen dont on n'usait, avant eux, que par occasion, et avec une timidité telle qu'on y recourrait comme à une ressource suprême, en dernier lieu, lorsqu'il n'était plus possible de s'en passer. Les impressionnistes érigèrent en méthode efficace le procédé empirique, si bien que désormais les parties claires d'un paysage ne furent pas claires uniquement par rapport à des parties sombres, dont le contraste seul leur assurait le bénéfice de cette clarté, mais des tableaux tout entiers furent clairs, ensoleillés, chatoyants, en fête, sans le secours d'aucun artifice, d'aucune opposition si tranchée. Une joie lumineuse et fraîche s'installa dans l'art, un frémissement de l'air mouvementé, la palpitation unanime de la vie.

Il ne suffit pas que l'Etat ait dû consentir à installer en son musée du Luxembourg l'*Olympia* qu'on lui a donnée, le *Balcon* légué par Caillebotte, s'il était soucieux de grouper les œuvres caractéristiques, significatives de l'évolution esthétique en France, il eût acquis une grande toile de la dernière manière, *le Banc* ou *les Canotiers*, où aboutit la puissance libérée et décisive du maître.

Manet détermine les courants nouveaux. Il ne voit que par les sens, indépendamment de toute théorie préconçue et de tout préjugé qu'on lui a enseignés. Il nettoie et clarifie sa toile, ne l'alourdit plus de préparations ternes et épaisses pour faire ressortir la beauté d'un ton — procédé par trop naïf, de sauvage, — et enfin il chante en plein azur. Les avantages dont il dote l'art sont si bien sentis que, parmi ses pires adversaires, il en est qui, à son exemple, bannissent de leurs palettes les terres

et les ocres. « On nous fusilie, comme disait Degas, mais on retourne nos poches. »

M. Gustave Geffroy, dans une brève notice au sujet de l'exposition de quelques œuvres de Manet, aboutissait, en 1894, à cette conclusion dont le ton modéré, réfléchi, eût dû convaincre quiconque ne s'obstine pas à ne jamais voir et à ne jamais entendre : « La haine contre un tel art ne s'explique donc guère. Beaucoup des ennemis d'autrefois, qui étaient sincères et suiveurs, se sont ravisés. Et ceux-là voient, aujourd'hui, ici, non la tradition niée, mais continuée. Art français, j'y insiste. Il contient une philosophie qui en vaut une autre. C'est le goût pour la vision directe, la signification des choses dégagée de la nature, la vie acceptée telle qu'elle est. Cette peinture de Manet nous dit loyalement l'existence, l'harmonie de l'esprit, les joies possibles. Les paysages qu'il peint, ses bancs dans les jardins, ses barques sur les eaux, invitent au repos contemplatif après le travail. Ses femmes sont amicales à l'esprit, telle la *Parisienne à l'ombrelle*. Telles autres portent en elles des ardeurs de passion. D'autres encore, fausses et plâtrées, disent que Manet ne se trompait pas sur la misère du plaisir. Son art a le goût de la vérité, l'instinct de l'équilibre. C'est une peinture de raison. Il faut l'aimer. »

Le public des amateurs a-t-il assez de raison pour ne pas suspecter des habiletés faisandées et malsaines où le déconcerte la seule simplicité d'un métier sincère, et ne lui préférer pas les pires subtilités d'école et de pratique ? On les lui a servies si souvent qu'il les prend, sans s'en douter, pour les aspects élégants de la réalité ! Entre Ca-

banel et Manet, de *la Naissance de Vénus* à l'*Olympia*, quand il est au Luxembourg, hélas! son goût, que les intéressés ont trop perverti, n'hésite pas : l'image grivoise destinée à quels boudoirs! l'emporte toujours sur le nu sincère, d'une grâce solide et sobre.

Les déboires éprouvés par Manet durant sa vie trop brève furent partagés par ses compagnons de lutte. Frédéric Bazille (1841-1870), tombé sous les balles prussiennes au combat de Beaune-la-Rolande, ne bénéficie pas de ce genre de renommée que le même fait lamentable assure à la gloire d'Henri Regnault. Et pourtant, sa *femme assise au pied d'un arbre*, sa *sortie du bain* sont de vigoureux morceaux d'une technique sûre et forte et d'un beau coloris. Ni Mlle Eva Gonzalès, ni de son vivant Berthe Morisot (Mme Eugène Manet) ne connurent le triomphe. Tant de toiles gracieuses, féminines, chatoient, cependant, et, depuis des expositions si tôt posthumes, au Luxembourg la *Jeune Femme au bal* où se marient délicatement les blancs fins, les verts exquis, avec l'élégance de charmes invincibles, à présent fait miroiter le nom de la gracieuse artiste qui, spontanément si douée, unit en une rare originalité certains des plus impalpables dons qu'elle tient de l'ancien Fragonard aux qualités neuves dont l'a formée ensemble et diversement le conseil de Manet, de Renoir et même de Degas.

Renoir, celui-là, est le peintre grave, que la sérénité des pures joies domine et dirige. Son dessin est tendre, léger, heureux ; sa couleur claire frémit d'allégresse. Devant ses yeux, sous ses doigts pieux, un rêve de bonheur s'exalte, tout étincelle, rayonne et se fleurit. Les tons de

sa palette caressent, ignorent toutes les ombres et toute la froideur qui projettent leur contraste morne dans la fête éclose des lumières vernales. Il a, plus que nul peintre avant ou depuis lui, le culte exclusif de la femme, purement enthousiaste et sensuel, sans la pointe d'esprit et d'ironie qu'y savaient mêler, si fervents fussent-ils, Watteau, Boucher et Fragonard, ses précurseurs.

Il a, dès le début, pénétré toute la femme aimante et aimée : enfant, jeune fille, mère, il a assisté aux pudeurs, aux ardeurs mal réprimées, aux plus sensibles faveurs, aux sourires et aux rêves. Il s'est saisi de la chair neuve, adorable et virginale, de la pureté gracieuse, de la délicate jeunesse de la femme, nonchalante ou bientôt fougueuse, de son incurable tristesse et des gaietés dont elle grise. Il assiste à ses langueurs, à son réveil, à sa mutine fraîcheur, à ses caprices, à sa bonté. Il l'a comprise comme elle est, diverse, palpitante et craintive, enivrante en ses abandons, dominatrice quand elle se reprend. Toujours étourdissante, affolante et belle, de par la suprématie splendide de son corps harmonieux, de sa chair assouplie, ferme et fondante, de l'élégance native de ses goûts, de ses désirs et de sa tendresse, à jamais la femme demeure, tout entière, le poème, le rêve irréalisable et la suprême religion. Elle flotte, absente, en la prunelle ardente des hommes, elle éveille, incite et récompense parfois d'un baiser fidèle. Elle est tout ce qui éblouit, tout ce qui enlace, tout ce qui ne peut s'atteindre. Elle est la vie, et, à de certains intervalles, son sourire qui étincelle attire jusqu'en la mort. Sans elle rien ne peut être, par elle l'allégresse des naissances éclate et se prolonge, la mort aimée peut être

une fête radieuse. L'éclat de sa présence a pénétré et transfiguré en joie le monde. O fraîcheurs des lèvres, des joues et des yeux, comme toutes vos lumières palpitent devant lui !

Ainsi, éclatante et suprême, diverse comme dans la vie, Renoir l'a vue et peinte. Son dessin s'est fait un enthousiasme pieux, sa couleur chante la femme et l'environne d'extatiques ferveurs. Il l'adore, et il l'exalte, la figurant demi-nue dans sa chair jeune, ou l'enveloppant des tissus parfumés dont elle se déifie. Telle qu'elle est, la femme apparaît en ces tableaux de merveille la forme innombrable du sourire d'Aphrodite.

Et il l'a vue, Renoir, authentique toujours, différente si souvent d'elle-même, et toujours la femme, dans les jardins dont son passage a fait tressaillir les frondaisons songeuses et les fleurs, au théâtre où son attention, lasse un instant des caresses que sa présence partout éveille, se détourne vers le conflit factice d'un drame inférieur à son apparition ; chez elle, dans le salon, à sa toilette ou au bain ; à Paris, à Alger, à Sorrente. Elle lit, elle rêve, elle contemple : elle sourit ou s'attriste, elle cause ou s'alanguit, solitaire, multiple ; en tous lieux et toujours, le peintre l'a connue et devinée ; il la tient vivante et nous l'offre, plein d'amour.

Il a imaginé ou découvert des paysages dont il semble que telle qu'il l'a vue, la femme soit essentiellement la fleur et la lumière gracieuse. Les eaux courantes ressemblent à son regard, les corolles épanouies ne sont pas plus fraîches que ses lèvres et sa chair ; la chevelure des arbres est profonde, ombrageuse et bienfaisante

comme les tresses dénouées dont la masse frissonne libre sur ses épaules. Les jardins resplendissent comme l'altière rêverie éparse dans son sourire ; et la ligne des collines heureuses s'infléchit, ferme et pure, et respire délicate à l'imitation des poitrines glorieuses. Dans ses *Baigneuses*, d'un sens antique, pourrait-on dire, si moderne (ou éternel), dans ses *Enfants*, dans ses nus, dans ses *liseuses*, dans ses portraits, comme des fruits de joie, d'amour et de santé, dans cette *Loge* au théâtre qu'il est invraisemblable de ne pas voir dans les musées, dans cette effigie, rieuse et parlante, de l'actrice *Jeanne Samary* en une robe exquisément surannée, aussi bien que dans ses études de sites charmants, velouteux et profonds, l'admirable peintre, à peine parfois et plus récemment un peu moins sûr peut-être, chante la beauté de la nature,de la jeunesse et l'éclat du jour, d'une verve avide et splendide ! Qu'importe si, en plusieurs endroits de son œuvre, les observateurs sans passion signalent des heurts entre les tons primesautiers, dans l'absence de liaison entre telle et telle nuance : il n'y a pas, là, de parti-pris, il est impossible au peintre de percevoir le gris, le sombre, l'attristé ; il chante, d'une voix dont nulle peine ne trouble la sérénité joyeuse, l'espoir qui prend son essor et l'amour pieux qui tressaille.

Partout, il fut en quête des mêmes liesses éternelles qui seules assurent et consacrent la vie du monde. A Paris, dans la banlieue, en Provence, en Algérie, il la sut rencontrer, et dans le bal obscur des guinguettes dominicales, et dans le restaurant des bords de la Seine où caquètent en riant à grand bruit canotières et canotiers, et,

parmi les taches claires dont le soleil troue les feuillages, l'envol d'une escarpolette où se balance tel couple joyeux. La fête de vivre, même aux toiles secondaires qu'a acceptées avec le legs Caillebotte le musée du Luxembourg. constitue le sens intime de l'œuvre.

Par la fraîcheur quelquefois molle de la ligne et du modelé clair, par la nouveauté d'un chatoiement spécial de la couleur, où les roses resplendissent, où les bleus joyeux s'approfondissent, Renoir se livre à la volupté d'identifier à son rêve d'amour les réalités qu'il observe ; Degas, suivant un principe opposé, dessine et peint avec une rare âpreté, il soumet au contrôle sévère, pénétrant et judicieux de son génie les formes universelles. Que ce soit sa passion exaltée sur la science investigatrice d'Ingres, nul n'a résumé un mouvement avec un pareil coup de crayon. Le modelé extérieur, il ne le définit pas, car simplifier est sa tâche, et ce n'est point douer de vie des images que d'en déterminer la froide, irréelle découpure sur des fonds neutres et indécis. La sève de vie en tous lieux circule, et son impulsion agit sur les choses appelées mortes comme dans les figures humaines. Une inexacte ressemblance peut résulter de la copie patiente des apparences premières, le portrait traditionnel demeure indifférent. Il ne ressemble qu'au tracé d'une épure, au carton où l'architecte établit la coupe et le profil longitudinal d'un édifice en projet. Propre à persuader les esprits mathématiques, l'œuvre ne prendra vie que lorsque l'appareil, qui masque les armatures, lié, incorporé, se dressera comme un organisme puissant dans ses mouvements et imposera au souvenir le rêve de sa forme. Le beau mérite d'isoler de son am-

biance une chose et un être! d'en fixer, strictement, géométriquement, la structure selon des procédés immuables, par conséquent inexpressifs! et de ne pas se soucier de l'esprit spécial de cette chose ou de cet être dans son milieu qui le détermine et à qui il livre un peu de soi, source irrévélée encore et objet d'une harmonie secrète, partout diffuse, réciproque et constante. Le lien unanime des atomes est dans le mouvement. Pas une molécule d'un corps, ni la plus ténue portion d'un objet prétendu inanimé, ni la moindre parcelle de l'éther ne saurait un instant demeurer en un repos total. La physique et la chimie nous enseignent les admirables lois élémentaires qui règlent le monde. L'affinité, l'attraction, la cohésion agissent partout, sur les infiniment grands comme sur les infiniment petits. Mais les mêmes principes produisent, selon les circonstances, des effets qui, malgré d'étroites analogies, diffèrent à chaque fois. C'est à l'œil de l'artiste d'en surprendre, éveillé, les rythmes variables, partout présents. C'est le mouvement qui exprime d'un objet à tous les autres le rapport nécessaire et occulte ; l'artiste le guette, le saisit et le fixe.

Confusément, sciemment, qu'importe? Degas s'est mis en quête. Jeune, il savait, comme les ont senties les artistes japonais, toutes les nécessités de la proportion dans les figures entre elles ou confrontées à des choses, que rien que ce qui distribue ces rapports n'est nécessaire, et que tout superflu est une surcharge qui affaiblit et vicie. Il était, à ce point de vue, extrêmement curieux d'étudier, à la Centennale de 1900, cet *Intérieur d'un comptoir de coton à la Nouvelle-Orléans* (musée de Pau) : tout ce qu'il

faut y est, c'est la description précise jusqu'à la minutie d'un intérieur aéré où la vie par l'intérêt hésitant s'immobilise suspendue.

Ceci, d'une sécheresse nette, n'est encore qu'un prodige d'exactitude. Le peintre depuis, bousculant le faisceau des pratiques indulgentes et ordinaires, l'a remplacé d'emblée par ses moyens spontanés, tout entiers originaux, pénétrants et efficaces. Rien ne lui est plus fermé, et il n'a usé de rien qu'il n'ait, pour le moins, à son propre usage réinventé.

Placé tour à tour en présence de chevaux de courses qui passent, ou d'une danseuse dans la lumière faussée des tréteaux, ou dans le retrait intime où la femme sort du bain, du tub, et où sa nudité, détendue, s'excite au renouveau de fraîcheur et de tendresse, quand, d'une vigueur caustique, l'artiste mord et tient le morceau, cela ne lui suffit point. Il veut exprimer la tension insoupçonnée, la direction, la pression, la vie intérieure qui anime et emporte l'enveloppe, la lie à ce qui l'environne, la soutient et s'en nourrit à son tour. Par là Degas ne ressemble à nul autre ; il extrait la passion qui s'ignore du fond mystérieux dont personne n'eût suspecté l'apparente insensibilité. Il sait que le levain occulte agit dans les gîtes les plus profonds, il le découvre, et non sans une satisfaction un peu sardonique, le dénonce tout aussitôt. La forme extérieure devant cet œil de peintre, tant il est précis, réel et vivifiant, procède du mouvement intime, c'en est le frisson visible ou le masque, selon les cas. Et, dès lors, comment s'étonner si d'images si pleines, surprises dans l'abondance, débordantes, dont la

ligne fait apparaître la surface et trahit le sens, la construction soit impeccablement solide, le modelé si puissant? La méthode, étrange, est d'une profondeur qu'avant Degas aucun peintre peut-être n'eût osé imaginer; puisqu'il l'applique avec une science qui jamais n'hésite ou ne s'égare, qui donc pourrait prétendre à une maîtrise plus sûre?

Après les chevaux de courses dont la paradoxale ossature quelque temps amusa assez l'ironie du peintre pour qu'il la mît en lumière, l'éclat mensonger et séducteur, la grâce d'apparat frivole des ballerines sous la lumière factice des théâtres le retint. On s'est beaucoup choqué de la liberté prise par Degas de percer d'outre en outre le préjugé admis, de ne point faire des actrices à la scène des merveilles de charme et d'illusion. C'est qu'en ses tableaux même on les a mal vues. Un parfum de sensibilité vraie rôde autour des créatures de son pinceau. Une malsaine tradition nous habitue à abstraire dans l'amour du corps féminin tout ce qui n'y est pas introduit par le consentement de nos esprits subjugués. Un naïf aveuglement nous trompe; nous voyons en la femme le désir de nos rêves, ce qui, du moins, en peuple notre imagination surexcitée. Le peintre, enfin, a vu, voit et nous apporte, lui, la femme : elle est souvent gauche, disgraciée, pesante, épaisse, une bête de rut, de labeur et de souffrance; elle est ainsi, avec un visage stupide, enflé, maussade; eh bien, et c'est le clair côté d'espérance dont nous illumine le génie, telle encore, pour le triomphe charnel sur l'esprit et le désir des sens elle opère, nous tient et nous maîtrise. La chair est profonde si elle est

veule ; tendre, velouteuse, caressante, si impure soit-elle ; les yeux durs ou fixés sur l'intérêt de choses sans nom nous brûlent cependant de flammes prestigieuses ; les bras secs, rudes, s'amolliront s'ils nous entourent ; les seins et le ventre, outres enflées ou ballantes, se raffermiront pour accueillir avec plus de tendresse nos étreintes, et la chevelure dégagée, empoignée d'une main forte, secouée sur nos ennuis blottis, nous forme déjà une oasis apaisante. Puis, de sa présence unique la femme, dès qu'elle apparaît, a tout autour d'elle enchanté. Quelles magnificences pieuses où le peintre éveille l'hymne d'admiration et de bonheur ! La lumière afflue, regorge sur les tentures, sur les tapis et la muraille ; elle effleure de caresses le corps qui se dénude, elle presse les membres, contourne les épaules et la poitrine, s'approfondit d'or exultant et de magiques pierreries lorsqu'elle s'insinue, extasiée, dans les cheveux d'ambre, d'ombre et de clarté.

Le dessin léger, suggestif d'Ingres n'indique rien de la vie puissante à quoi se soumettent les figures aussi largement et sûrement tracées par Degas ; la chaleur des plus opulents coloris ne dépasse pas ce qu'il a obtenu avec la franchise de ce procédé sans cesse repris dans tous ses éléments, pour les marier, les renforcer, en créer une sorte d'étreinte intime et puissante des tons entremêlés et chatoyants dont resplendissent toutes ses toiles et ses pastels.

A sa suite des disciples se sont attachés, mais ni Zandomeneghi, ni Caillebotte, intéressants parce qu'ils observent, avec un scrupule d'exactitude, la valeur des motifs dans les atmosphères, telle que la déterminent les vibrations des lumières selon les plans, les angles et les reflets,

n'atteignent la maîtrise des autres impressionnistes, ni Mlle Mary Cassatt, dont le sentiment profondément ému, se plaît à évoquer des épisodes pénétrants de douce et bonne maternité, si sûr que soit son talent, n'apporte à l'art l'équivalent de ce qu'ont apporté Manet, Degas, Renoir : sans eux, il n'est point sûr qu'elle eût, de même sorte, trouvé d'elle-même à s'exprimer. Ce sont tous artistes de second plan, mais épris de vérité, de candeur efficace et de moyens ingénus !

L'œil rénové, cela n'est encore que peu de chose, si une manière de résolution cartésienne n'y fût venue en aide. Les âges hésitants ont, au monde, légué leurs ressources primitives d'analyse. Ils ont délimité les plans que les masses occupent par l'artifice du dessin qui les contourne; frappés d'une coloration dominante, sans plus de subtile pénétration, ils s'efforcent de la reproduire le mieux qu'ils peuvent, avec l'indication contrastante des ombres. Moyens de ruse ingénue, dont la hardie conception émerveille, les générations se les sont transmis, en ne s'occupant que de les améliorer, de les perpétuer en les transformant. Tout à coup, c'est à la source même qu'une tribu d'artistes nouveaux s'en revient, interrogeant le conseil des grandes voix mystérieuses et confuses, dont ils cherchent à dégager, de nouveau, le sens. Dans l'amas des productions déjà d'obscures interprétations instinctives les ont guidés. Certes, on a erré quand on a cherché mieux que dans le savoir amoncelé des âges, on s'enfonçait dans la ténèbre : brusquement est intervenu, alors, un sage, prudent, violent et rude, pour imposer la rigueur et le respect des préceptes, bannir tout lais-

ser-aller, toute négligence, toute insoumission à des règles qui, appliquées, ont donné au monde le trésor innombrable des merveilles anciennes dont il s'enorgueillit. Après lui, son système par ses successeurs s'est maintenu, d'une autorité ferme tout d'abord, oppugnatrice et obstinée, mais vacillante à mesure que la hardiesse de desseins rénovés bousculait, non sans quelque dédain, la lâcheté des partis-pris. La recherche libre, aventureuse et souvent triomphale s'opposait à l'aisance médiocre des bonnes recettes et des redites qui, d'elles-mêmes, s'affaiblissent et, à la longue, fatiguent. Seulement, les plus audacieux réformateurs, en écoutant l'élan de leur génie intime, ne prennent point le temps de mettre en doute tout ce qu'ils ont appris ; ils forcent, de telle ou telle part, les limites de l'expérience acquise, mais s'y soumettent pour le surplus. L'un, que les nécessités d'une ardeur indomptable, la fièvre d'un lyrisme emporté, possèdent et gouvernent, introduit de force dans ses compositions la fougue de sa pensée, groupe ses figures, agite ses paysages, dans le tumulte des passions qu'ils doivent exprimer, et dote, à nouveau, la couleur héroïque et mouvementée de toutes les vigueurs sonores ou sourdes, joyeuses ou mélancoliques dont, directement, la juxtaposition, le contraste, l'harmonie savante opèrent, sans qu'intervienne la fixité d'une règle, sur l'esprit des spectateurs sensibles. Un autre comprend que le jour de l'atelier diffère du jour extérieur ; il s'établit en présence de la nature, et invite le soleil à coopérer à ce qu'il réalise. Celui-ci, que trouble et émerveille la grandeur résignée des laborieux et des humbles, les magnifie, et celui-là, sachant que la fiction égare,

n'admet d'étude consciencieuse et valable qu'en présence de la réalité la mieux établie. Tous, au moins en principe, quand ne les attire pas au delà la force de leur instinct, reconnaissent la vieille dualité de la ligne et de la couleur ; Delacroix, par endroits, y déroge (et peut-être Rousseau), mais il a été des hommes peintres dans ce siècle le plus clairvoyant intellectuel, d'une éducation générale et d'une réflexion incomparables.

Les idées absolues déclinent et sombrent. Les sciences ont progressé. L'optique cesse de balbutier. Delacroix a deviné déjà que le modelé se forme par l'effet contrasté de la lumière et de l'ombre, mais les savants vont expliquer comment et pourquoi, des artistes auront compris et pourront agir en conséquence.

La couleur, on la crut longtemps spécifique, est due à une radiation lumineuse ; c'est, a dit Tyndall, un résultat du traitement que subit la lumière. Les radiations sont décomposées en pigments par réflexion diffuse. Lorsque toutes sont absorbées par le corps sur lequel elles tombent, le corps est noir ; si les radiations étaient toutes diffuses en égale proportion, le corps serait blanc, mais le blanc absolu n'existe pas, toujours tel ou tel pigment est moins absorbé que les autres et impose à l'ensemble son ton qui domine. Un corps est d'une couleur quelconque, lorsqu'il a absorbé, en proportion plus grande, les autres couleurs pigmentaires.

Toute radiation du spectre donne une couleur simple ; quand, en la mélangeant avec une autre, on obtient le blanc, toutes deux se complètent ; aussi Helmholtz a-t-il pu les ranger deux par deux : violet-jaune verdâtre ; —

indigo-jaune ; — bleu-orangé ; — bleu verdâtre-rouge ; — mais, de plus, dès qu'on les compose, il admet des groupes complémentaires à l'infini.

Pour la première fois peut-être, à la suite des physiciens, les artistes examinent les fondements de leur métier ; d'inépuisables richesses sont issues de ces investigations : un renouveau fécond, une fraîcheur, une vigueur qu'on n'eût pu espérer !

L'ombre absolue noire ne se rencontre guère. Deux couleurs, quand elles voisinent, s'influencent mutuellement : le rouge de la palette subit sur la toile une altération si tel autre ton est placé tout contre lui ; la couleur claire en sera plus claire, la couleur foncée plus foncée. Et Chevreul démontrait que : 1° de deux couleurs juxtaposées, la nuance en chacune est modifiée par mélange avec la couleur *complémentaire* de l'autre ; — 2° que les deux couleurs juxtaposées étant entre elles complémentaires, chacune en paraîtra plus vive et plus pure ; ce qui, en somme, est une application particulière de la première règle ; — 3° qu'une couleur juxtaposée à du noir ou à du blanc, paraît plus vive et s'entoure d'une auréole de sa couleur complémentaire ; — et enfin : 4° que les mêmes effets se produisent encore, moins prononcés toutefois, entre ces mêmes couleurs placées à distance.

Ainsi les ombres sont colorées de la complémentaire du clair, et il est légitime au peintre, c'est même le moyen pour lui d'atteindre à l'effet le plus naturel, de ne recourir qu'à des couleurs primaires. dont la fabrication se fait sans mélange.

Ces observations scientifiques, un peu ardues, mais

aisément vérifiables pour chacun (il suffit de juxtaposer des bandes de papier coloré) sont à la base du métier des impressionnistes ; il importait de les énoncer avec le plus de simplicité possible. Ce que quelques artistes anciens ont appliqué inconsciemment par instinct, la ressource que se communiquent Constable, Turner, Bonington, Delacroix, Rousseau, la physique la justifie et l'explique, et, depuis lors, généralisée, magnifiée, elle a donné les résultats les plus surprenants et les plus heureux.

Claude Monet, s'il n'a pas été, seul du moins, le grand initiateur de la méthode nouvelle, l'a adoptée avec une maîtrise et une sûreté si hardies qu'on peut considérer, presque, qu'elle constitue son procédé personnel (1) ; en tous cas, il a plus puissamment qu'aucun autre auparavant, répandu, vivifié, épanoui dans ses toiles le libre chant du plein soleil.

Le but auquel il a atteint non seulement a été de donner à la peinture le plus grand et le plus harmonieux éclat, mais de peindre ce qui, avant lui, n'avait jamais été peint, l'air lui-même, la lumière. On s'était satisfait d'en éveiller l'idée par des contrastes, par des espaces ménagés, on ne les avait point représentés. Monet est le premier peintre de qui les tableaux, pour paraître lumineux,

(1) Claude Monet, on le comprend, j'imagine, ne s'est pas *soumis* aux investigations des savants : au surplus, plusieurs des conclusions où ils ont abouti demeurent contestées. Les recherches dans les domaines différents furent parallèles, pour tendre à une découverte commune. Quelle qu'en soit la valeur scientifique, elle paraît expliquer surabondamment le résultat des réflexions originales de Claude Monet, influencées par une étude enthousiaste et avisée d'un procédé instinctif chez quelques anciens, chez Turner et chez Delacroix.

se passent de parties sombres pour points d'appui, et ils n'en sont que plus lumineux.

Comment s'y est-il pris, et d'où est-il venu ? Disciple tout d'abord de Courbet, car toute liberté a surgi de sa révolte, ainsi que Manet il peint et dessine exact, véridique. Néanmoins, d'autres influences qu'il accueille déterminent sa personnalité. Jamais la formation d'un grand esprit ne tient à une racine isolée, elle plonge ramifiée dans le profond des âges ; la sève nourrissante monte de toutes parts, il n'est rien de simple qui ne soit une fusion complexe ; mille éléments vivaces concourent à créer un ensemble nouveau où ils se transforment absorbés et confondus.

La plupart des qualités originales qui feront un jour la gloire de Monet, se trouvent éparses dans ce que réalisent quelques-uns qui l'ont précédé. Déjà nous avons vu l'influence de Turner, dont l'étude produisit chez lui, comme chez Pissarro, et indirectement chez Manet, la révélation définitive. Les grandes voix de Corot, de Théodore Rousseau, de Daubigny, plus directement peut-être au début, l'ont sollicité. Mais plus réelles, plus discrètes, d'autres directions encore lui sont venues.

Des précurseurs quasi ignorés, l'un, Marseillais, Monticelli, est épris d'un rêve de clarté joyeuse et dansante comme aux meilleures féeries de Diaz. Il recherche l'éclat, et dans des parcs profondément ensoleillés, auprès des pièces d'eau où nagent des cygnes blancs, il excelle à réunir des personnages de légendes en vêtements tout chatoyants de lumière et de pierreries. Mais le sentiment enivré d'un coloriste fougueux peut demeurer, Monticelli

le montre, de regret et de mélancolie ; la douceur des récits évoqués, un songe pieux hante sa pensée, qui ne glorifie pas la vie universelle et féconde. Ignoré, tenu à l'écart de son vivant, on tient aujourd'hui Monticelli en une très juste estime.

Bafoué tout autant, vagabond, solitaire autant que laborieux, Adolphe Hervier, de qui Burty, en 1876, écrivait que le Salon l'avait depuis 1838 refusé vingt-trois fois, n'eut la bonne chance de rencontrer quelques admirateurs qu'aux derniers jours de sa pénible existence. Plus célèbre par ses lithographies, ses eaux-fortes et ses délicates aquarelles, il a laissé d'innombrables croquis où il se montre finement préoccupé de l'effet lumineux, de l'harmonie nuancée des atmosphères. On peut le rapprocher, jusqu'à un certain point, de Johann-Barthold Jongkind.

L'action de celui-ci a été considérable. Elève d'Isabey, il en hérite la clairvoyance toujours en éveil et l'amour du reflet qui chatoie. Mais d'où tient-il, sinon d'un atavisme immémorial et indéfini, les qualités décisives et poignantes qui lui font un tel style? Nul, moins que lui, ne semble s'être inquiété du pittoresque propre à ses sujets. Il abaisse les yeux sur la rue où il habite, sur les arbres malingres d'une longue route plate, sur une surface d'eau unie où passe un gros bateau, et tout le tableau, sous un ciel dont la sérénité calme, la douceur approfondie ou l'éclat tumultueux est indiqué avec une précision incomparable, apparaît prestigieusement nuancé, mouvementé, entraîné dans la vie universelle pour respirer et frémir. Il ne s'en est pas tenu à la surface du paysage ; dans la variété de leurs décors, une liaison oc-

culte à travers la notation partout diverse et sincère s'est établie ; l'âme éparse dans les choses transparaît, surprise et révélée par l'acuité si neuve d'une vision toujours en éveil.

Comme Jongkind encore, à son exemple instruit, Eugène Boudin note les jeux de la lumière parmi des brumes en suspens, dans la vapeur des ciels mouillés et des horizons marins ; il recherche l'agitation réglée des grands ports, et se plaît parmi le débarquement des pêcheurs, le travail des chantiers, au bord des eaux, sur les jetées, les plages désertes ou élégantes, auprès des mâts et des voilures qui lui parlent de voyages heureux. Avec une sûreté remarquable il fixe les heures, les saisons et le climat, le détail changeant de la durée et de l'espace, la nature du sol, des eaux, la consistance des nuages, la force du vent, sans cesse à l'affût des mouvement d'atmosphère et de toutes les manifestations latentes de la vie.

Claude Monet, magicien lyrique, dès les débts, au donné de la force au mouvement. Si ses origines le font tributaire d'une tradition admirable, il la dépasse à un tel pointqu'on en dem eure stupéfait. Se souviént-on d'où il partit ? Des atmosphères restées opaques de Courbet, des brumes grises et flottantes de Corot. A Londres, en 1871, il prend conscience de ce qui doit être tenté, et, dès lors, en divisant, en recomposant, tantôt par mélange, bientôt par juxtaposition, en rejetant délibérément tout ce qui est terne, épais et sale, Monet, d'une hardiesse chaque jour plus assurée, maîtrise les prestiges de l'air impalpable et les contraint de frissonner dans les paysages qu'il peint.

Maintenant, un tableau de Monet, non seulement stupéfie et charme à la réflexion, mais saisit, baigne l'esprit du vertige de ses lumières et de son mouvement.

Les incertitudes, les tâtonnements avant d'en arriver à un tel résultat n'ont pu manquer d'être fort longs. Ils se sont traduits, en face de l'incompréhension hostile et des ricanements de la foule, par la production patiente et constante de chefs-d'œuvre à chaque fois plus clairs, plus aérés, plus sûrs. Monet connut et éprouva d'âpres anxiétés, des doutes cruels, mais le but poursuivi était si lumineux, la montée vers la lumière si hallucinante et glorieuse que les défaillances devaient être de courte durée, et que la volonté se reprenait bientôt.

Monet, en premier lieu, se créa dans la tradition un métier sûr, une habileté manuelle qui constitue sa première originalité. Des tableaux tels que le *Port de Honfleur* le dénoncent (1866) constructeur de plans solides, observateur déjà de valeurs rares. Puis, de plus en plus se marque son ardeur à surprendre l'éclat des belles heures rayonnantes et paisibles ; on en peut voir au Luxembourg la preuve dans la *Gare Saint-Lazare*, par exemple, dans le *Givre* et dans l'*Eglise de Vétheuil*. Mais ces réalisations studieuses de tout l'espoir dont il est dévoré, ne le satisfont pas. Il s'éprend des lumières les plus vibrantes de l'été, et les force à s'exprimer, sans se départir d'un souci d'harmonie constante, dans une dispersion de la matière colorée, dans les empâtements par parcelles des tons juxtaposés, heurtés par petites taches lumineuses. Tout concorde dans la fougue folle d'un chant de gloire étrangement et doucement violent et expressif. Rien

n'atteint la hardiesse et ne dépasse la maîtrise d'un peintre de paysage aussi profond, aussi enthousiaste et éclatant. C'est lui-même, sa verve prodigieuse, son amour affolé et savant de la matière en fête, qui se dépense, s'ouvre et se répand tout entier.

De cette époque datent les grandes séries où le peintre s'est complu à déterminer le même paysage aux différentes heures de la journée, aux différentes époques de l'année. Ce sont alors les ardentes *Meules* (1891), les *Peupliers au bord de l'Epte*, la *Falaise de Varangeville*, la prodigieuse, frémissante, imposante *Cathédrale de Rouen*, l'*Ile aux Orties* perdue dans les brumes légères de l'aube, *Vétheuil au bord des eaux*, et, enfin, si troublantes encore, si neuves et si nostalgiques, ces *Vues de la Tamise et de Londres*, dont Octave Mirbeau disait justement qu'elles forment « l'aboutissement logique de l'art de M. Claude Monet. Il a vu Londres, il a exprimé Londres, dans son essence propre, dans son caractère, dans sa lumière, comme il a vu et exprimé, dans leurs lumières différentes, les ciels légers, joyeusement respirables de Giverny et de Vétheuil, les atmosphères translucides et les pesantes mers de la Méditerranée ».

Mais surtout, et c'est l'éperdue leçon de sagesse héroïque et fraternelle que Claude Monet a enseignée aux hommes, son art splendide est éclos en pleine joie.

La joie ! la joie de vivre parmi l'avalanche en pierreries des lumières en fleurs, de respirer un air riche, radieux et enflammé, auprès des eaux qui chatoient et des gouffres flamboyants de la montagne en fête, devint bien vite le principe de tout son art. Et même si, plus tard, délais-

sant les clartés du midi ou de l'été, il se complaît par intervalles à fixer sur ses toiles l'heure des brouillards ou de la neige, c'est pour découvrir encore, dans l'apparente monotonie de tels suaires gris ou blancs; la surprise des plus délicates irisations dont leur mensonge se compose.

Rien, pour lui, n'est plus désormais une étendue décolorée et terne; toujours des éléments multiples irradient qui démentent l'illusoire des plus livides aspects. Son œil perçoit à l'infini les parcelles diaprées dont un atome impalpable est formé; il s'en saisit, le décompose et nous restitue en le figurant la palpitation multiforme de l'atmosphère.

En même temps, cette circulation incessante des fluides qui emplit son œuvre, agit sur la coloration et sur la forme de la matière, pénètre les contours de la falaise, se baigne dans le soulèvement de la mer, agite et trempe les feuillages des arbres, brûle les corolles des fleurs, bourdonne en se précipitant tumultueux au fond des creux, rebondit et éclate sur les saillies.

De là, la possibilité pour l'artiste, en ces années dernières, de s'asseoir pendant un long temps devant un site qui, pour un autre identique, variait à ses yeux de saison en saison, d'heure en heure.

Sans doute, y a-t-il, au premier abord, quelque chose de fondé dans cette objection que tout cela est la représentation exagérée d'un effet lumineux sur tel endroit déterminé, et certes, peu de gens voient ainsi. Mais il n'est plus question de la fidèle imitation à quoi erronément croyaient tendre les anciens peintres de la nature, l'art

consiste en une interprétation expressive, harmonieuse et telle que l'œuvre produise, violemment, inconsciemment, chez qui la regarde, le maximum d'impression que le phénomène vrai a pu produire sur l'artiste.

De cela, Claude Monet a la haute conscience : il voit, il met en valeur l'élément vital d'un moment de la nature ; il le transporte dans sa peinture à l'aide d'une énergie lyrique si effective qu'elle en recueille, excessive non ! puisqu'elle agit avec une sûreté d'avance calculée, toute la puissance d'émotion possible.

Dans les *Cathédrales*, grâce à une attention minutieuse et toujours exacte, il n'y a pas, surgissant de ces pierres que le soleil embrase et fleurit, dont la brume attendrit le pâle rayonnement bleu, une redite, une insistance fatigante, un effet deux fois produit. En réalité, le motif stable, le prétexte immobile au tableau peut être le même, le tableau lui-même reste unique.

On comprendra mieux encore cette perpétuelle diversité dans la vie, comparable aux vicissitudes incessantes de la figure humaine selon que l'âge, les passions ou le rêve un instant même l'affectent, si de cette architecture immobile sous l'assaut par milliers de la lumière jamais lasse, on passe à des motifs plus sensibles : les eaux, les arbres, les fleurs.

Voici la rivière, le matin, s'assoupir sous les brouillards, s'étirer, avec des feuillages qui la câlinent, vers un sourire timide encore du soleil. La découpure des frondaisons, de leurs reflets, et de la crique d'eau n'a pas varié, le poème qui se lève en l'esprit du spectateur est, à chaque fois, d'un mode différent.

De même pour la fugace et gracieuse *Ile des Orties*, gris de perle d'un vert évanescent, et pour toute l'inouïe série des grandes falaises. Dans la tendresse du ruissellement de la clarté solaire, stupéfie l'audacieuse invention, ou le choix, de la ligne. Cette hardiesse des caps qui affrontent l'horizon des mers, ou la noble incurvation des grèves où se dorlote dans le matin d'été l'enroulement extasié de la vague sur le sable n'ont point, dans l'art occidental, un analogue pour la simplicité des moyens apparents ou l'efficace grandeur de l'effet, si ce n'est, en vérité, dans les *Waterloo*, les *Charing-Cross bridge* et les effets de brouillard ou de soleil sur les eaux devant le *Parlement*.

Dans l'ombre d'un tel éclat, des artistes évoluent avec une audace encore sincère. Alfred Sisley, délicatement ému par la beauté des sites où il a vécu, sait les faire vivre et frissonner doucement au chant matinal des heures vaporeuses ; il fait ondoyer et sourire les choses dans le bon parfum des terres que menace l'orage, et s'il veut souvent trop exactement tout dire, il n'évite pas toujours la confusion, il n'établit pas toujours avec une suffisante maîtrise les relations et les valeurs. Sa loyauté un peu fruste qui redoute d'éluder insiste parfois à l'excès. Mais quand, avec diverses vues du Loing ou de Moret, avec des coins de la Seine ou de la Tamise si mouvementée, il s'est plus discrètement exprimé, c'est un peintre complet, charmant et harmonieux.

De même qualités légères et charmantes séduisent aux tableautins frais et mobiles de Stanislas Lépine. Lui aussi a su éclaircir sa vision et tendre à la lumière, moins ce-

pendant que Monet ou Sisley, pour le moins autant que Jongkind et déjà plus que Boudin.

Mais au-dessus d'eux se dresse haut la figure de Camille Pissarro. Cet artiste aussi loin poussa la recherche des éclairages et le souci de la vérité atmosphérique. Assez longtemps même il oscilla avant d'être entré dans sa voie définitive, avant de se posséder entier. Il comprit d'abord le paysage à la manière de ceux qui l'ont précédé, mais, doué d'une probité scrupuleuse, il acquit âprement la conscience des moyens, des procédés propres à exprimer ses visions et ses pensées. Longuement il s'en était allé en quête de la lumière ; il décomposa et confronta ses tons brisés jusqu'à l'adoption, un moment, du métier systématique des néo-impressionnistes ; puis il en est revenu à une facture plus unie et là il accomplit cette merveille, en proscrivant les teintes neutres, opaques et lourdes, de réaliser, gris et mornes, mais légers comme ils sont, pulvérulents, certains paysages urbains. Tout, il a tout tenté, exploré, et, quoique, en plus d'une rencontre, son assiduité patiente ait donné naissance à des ouvrages froids, pondérés à l'excès, où la passion créatrice ne déchire pas la toile pour jeter le grand cri humain, d'autres fois, en des vues de Pontoise, de Rouen, de Giverny, du boulevard des Italiens, il a fait montre de tout son savoir si fin, de sa perception aiguë et pénétrante.

Sa gloire surtout est faite d'avoir jeté dans l'art la grande voix profonde de la terre et de ses labeurs pacifiques. Son rêve paisible s'est illuminé d'amour pieux parmi les champs qu'il a longtemps habités. Il a pénétré,

de façons diverses et originales toujours, les secrètes attitudes des sites les plus familiers. Le personnage humain y trouve sa place naturelle, absorbé dans ses travaux durs et assidus. Il n'y est pas à titre de visiteur, non plus de héros éponyme ou vengeur. Il ne se vêt pas de bure grossière, ne s'arme pas de la bêche pour élever devant les âges une protestation pathétique ; il fait corps avec l'ambiance dont il est un des aspects, comme le vent, les eaux, les buissons et le sol. Toutes les manifestations de la vie tellurienne ont été magnifiquement exprimées par ce simple, ce courageux, ce patient et ce fort artiste. Pissarro comprenait le chant unanime et nous l'a chanté : la terre et ceux qui vivent d'elle sont inséparables, se complètent, s'expliquent et s'éclairent. Pas de révolte ni de résignation, une acceptation de la destinée, sans effort et sans surprise, en dit plus la souffrance et l'injustice subies que des déclamations véhémentes, si superbes puissent-elles être.

Quiconque une fois s'est laissé subjuguer par Pissarro, qui ne séduit pas du premier choc, qui ne sollicite qu'à peine l'attention, emporte en son cœur une de ces émotions durables, qui transfigurent et magnifient la sensibilité humaine : il s'est trouvé en présence d'une œuvre concentrée, réelle et noble, unique par sa substance et par l'effet qu'elle produit.

V

LES DERNIÈRES ANNÉES DU XIXᵉ SIÈCLE

I. — LES PEINTRES EN RENOM ET LES PEINTRES OFFICIELS

L'art français, qu'on eût pu croire prêt à s'épuiser, connaît un magnifique renouveau. Durant un siècle, ayant au début réprimé, contrôlé, étroitement épuré les moyens de son métier et les visées de son idéal, peu à peu il s'est tout pénétré de fraîcheurs et de parfums. Il enrichit le répertoire de ses ressources matérielles, il prétend à des réalisations plus hardies et plus sereines. D'un corps de pratiques jalousement délimitées il aboutit à admettre que tout artiste, sous la réserve de sa sincérité, possède le droit de s'exprimer selon sa guise, que son talent et l'usage qu'il en fait entre seul en considération et que peu importe qu'il se conforme désormais à des préceptes établis ou se réclame d'une philosophie esthétique déterminée, son double office consiste à concevoir, par les sens en majeure partie, et à disposer les éléments expressifs de sa vision de manière à en communiquer l'émotion dans l'esprit des spectateurs.

Si farouche, si injuste que se soit manifestée la résistance à cette action libératrice des héros innovateurs, elle fut, en une certaine mesure, salutaire sans aucun doute. Elle a contraint à plus de tenue, elle a rendu impossible le laisser-aller vulgaire, le débraillé de la conception et de la facture. Les fervents, toujours en alerte, se durent constamment d'apparaître en une posture digne et noble ; leurs tendances en furent épurées.

Par contre, quiconque ne se sentait pas la constance suffisante, cédait aisément à la lassitude d'une action si désintéressée et mal estimée. Les forts, les hommes de premier rang, imposaient par une fermeté inébranlable leurs légitimes revendications. Ils n'avaient rien concédé, leurs intentions ne se trouvèrent ni diminuées ni salies par le calcul des temporiseurs ou la faiblesse des hésitants. Qu'on les tienne pour éclatants, pour sublimes, ou qu'on déplore qu'ils se soient trompés, ils se livrent du moins tout entiers, et nus à nos appréciations.

Une partie, d'année en année plus considérable, des théories et des méthodes les plus récentes a séduit, au surplus, les hostilités rétives. David, de nos jours, Regnault moins encore, ou le sévère Vien ne reconnaîtrait dans les classiques d'académie des disciples directs. On a beau résister par la volonté, le goût instinctif se rend aux harmonies plus précieuses. Que ce soit à contre-cœur, de mauvais gré, inconsciemment, ou en vertu d'une habileté qui se déguise insinuée et à l'affût, d'une marche lente les degrés sont franchis ; il n'est plus rien d'absolu. Chacun regarde avec ses yeux, ou règle sa vue selon la

vue ingénue de son voisin le plus proche, les autorités supérieures ne sont plus à chaque occasion comme des dieux invoqués en vain ; on les respecte assez pour ne point les troubler d'un bruit haletant qui récrimine et se lamente. Les vivants qu'enserre même le préjugé tenace n'osent plus, au nom des morts, édicter un code de tradition factice contre ceux-là qui veulent vivre.

Et, néanmoins, que de routine encore ! que de conventions invétérées !

L'expérience n'a pas persuadé à tous que la grandeur est une qualité intrinsèque de l'exécutant, et ne se mesure ni à la dimension des tableaux et des figures qu'ils renferment, ni à la catégorie des sujets. Il y a une manière basse de peindre l'histoire, il y a parfois du lyrisme et de l'héroïsme dans un paysage. La fausse science, l'érudition pédantesque s'acquiert patiemment et ne constitue ni un but avouable ni un instrument pour s'en targuer. L'intime et diffuse émotion des grands sentiments universels et primordiaux se passe, pour être propagée, des truchements d'une matérialité aussi triviale.

Lorsque, de tous les décorateurs du siècle, le plus tendre, le plus pensif et le plus simple, Puvis de Chavannes groupe en une de ses vastes compositions des figures de légende et d'efficiente allégorie, il ne remue pas, dans la poudre accumulée, l'appareil fastidieux des gones d'orfroi, des morions, des glaives, des sceptres, le fatras des modes, des coutumes, du vêtement et des architectures antiques ou médiévales ; il recule par d'autres moyens, plus avisés, ses imaginations jusqu'en des temps si bien indéfinis qu'ils semblent durer même de nos jours,

sans avoir pris naissance à un moment déterminé, sans qu'il soit à présumer que jamais ils puissent cesser. Une logique spécieuse et que trop de préventions innées ou cultivées induisent aux plus sottes erreurs, nous donne du détail historique une idée si importante que nous négligeons, sous la carapace d'accessoires dont elle se couvre pour un temps, de découvrir la permanente présence de l'humanité. Puvis seul n'a pas procédé de même sorte. Il a choisi, des paysages qu'il évoque, des hautes figures qui dressent dans le décor de son œuvre leur significative apparition, dans la coupe et la forme de l'habit, de la demeure et même des attitudes corporelles, l'élément d'éternité, inséparable, que les caprices de la durée n'altèrent ni ne détruisent : le temps les revendique et les exalte l'un après l'autre, soit que s'en accuse par un entassement d'ornements adventices l'impérissable noblesse, ou qu'une négligence la laisse subsister nue, avec indifférence. C'est donc à la suite de la plus attentive et de la plus constante observation réelle que l'œuvre idéalisée de Puvis de Chavannes s'est formée. Ainsi la fantaisie de l'artiste recrée des vallons mystérieux, évocateurs, que seule une étude assidue de lieux précis et actuels compose. Puis l'œuvre s'élabore avec lenteur et avec choix ; elle se forme harmonieusement de l'arabesque subordonnée des parties à l'ensemble, établit par un lien essentiel le rythme équilibré de leurs relations nécessaires et expressives, en éliminant le surplus, surcharge momentanée, qui spécialise et diminue.

En vérité, si l'on observe côte à côte une figure de Puvis de Chavannes, soit la Sainte-Geneviève du Panthéon, et

une figure, le Pertuiset, par exemple, de Manet, toutes deux sont exactement réelles et vivantes. Mais Manet, exprès, insiste chez son modèle sur le côté moderne et qui agisse selon des coutumes sociales momentanées, Puvis, en purifiant le sien au contraire délibérément, donne avec l'image d'une femme vieillie, sanctifiée et bienfaisante qui, la nuit, veille sur l'assoupissement d'une ville, tout un symbole paisible de protection efficace et heureuse. En quel temps cet épisode peut-il être situé ? Je défie, sinon par un souvenir étranger, que, devant le tableau, on en puisse rien présumer. C'est un haut mérite lorsque, ne voulant pas décrire en proie à quelles douleurs transitoires, ému de quels rêves passagers, transfigurés par quels modes spéciaux de l'amour, l'homme s'agitait sous ses yeux, l'artiste prétend suggérer à la pensée l'admiration de quelque sentiment unanime, profond, éternel, qui subsiste en toute âme vivante, et unit entre elles en une sorte de frémissement commun et continu les espérances et le respect des générations dans le passé, le présent et l'avenir.

Puvis de Chavannes ne commença à réaliser son œuvre que vers la quarantième année de sa vie. Après avoir achevé de fortes études classiques, il avait passé par les ateliers d'Henri Scheffer et de Couture. Il exposa, à trente-cinq ans, au Salon de 1859, pour la première fois, un *Retour de chasse*, et ses premiers essais de peinture murale et décorative, *Concordia*, *Bellum*, en 1861. Ce fut l'origine de son art symbolique. Déjà, dans Saône-et-Loire, il avait décoré une maison fraternelle. Mais, encore, on le voit à Amiens, l'artiste n'atteint pas, dans ces harmonieux

panneaux, la pureté de son faire. L'agencement en demeure chargé ; l'expression poussée jusqu'au mélodrame (les parents qui se lamentent sur le cadavre d'un jeune homme) accuse le tragique vouloir au point qu'il s'en trouve affaibli.

Mais n'importe, une recherche de facture sommaire vaut, malgré le tâtonnement et les erreurs. Un plus vrai principe va naître.

Et c'est alors la succession admirable de ces décorations murales qui devraient faire l'orgueil de la France nouvelle : toute une contrée est instaurée où le calme automne sous l'azur purifié allume encore à des branchages l'or pourpre plus languissant des vieilles gloires renoncées ; quel rêve ! s'étreindre parmi la gravité d'un plus durable amour, et, par la pelouse des chers édifices désormais décombres, errer placidement d'un geste lent, d'un pas que l'âge déjà assagit, en devisant, au milieu de la nature ainsi fruste et salubre, de pensées amicales et austères : quelles destinées s'approfondissent au clair miroir de l'œuvre, quel sérieux unanime au sourire de leur beauté, quel parfum presque sévère et plus tendre d'une hautaine et sûre harmonie !

L'art de Puvis de Chavannes provient d'une très particulière sensibilité, à la fois grave et délicate. Si, d'abord l'avait dérouté la ressouvenance romantique, et qu'on se surprît à déplorer en les toiles exposées la survie des procédés caducs et appris, en désaccord avec la volonté plus froide et la pensée de l'artiste, s'il s'essaya, plusieurs fois, à des compositions étranges où transparaît, d'incompréhensible sorte, la contrainte de ne ployer que malaisément à

des fougues menties de couleurs et de lignes l'effort lucide de son dessein, déjà et mieux, pour la fresque décorative, il se trouve libéré. Il a recours au sortilège, on le croyait en cendres, de la savante *allégorie*. *L'Automne*, qu'il aime, se garde d'être figuré par un médaillon poncif; ce sera une femme vieillie et toujours gracieuse qui regarde de plus jeunes cueillir, demi-nues, les beaux fruits dans des vergers où la calme saison allume sous l'azur à des branchages l'or pourpre des gloires. Trois attitudes diverses et groupées, un paysage discret, sous la lumière adoucie de l'heure et de la journée, signifient, autrement que la vertu de conventions surannées, cette spéciale tristesse qu'éveille en nous, avec la méditation, la venue réconfortante de chaque automne.

Dès 1863, où il donne, toujours pour Amiens, *Travail* et *Repos*, et 1864 (*l'Automne*), sa méthode se développe. Il recueille, peut-on dire, le poème latent qui à son vouloir surgit, avec une fervente douceur, de la pierre même des édifices, en théories longues et paisibles par des pelouses, au bord des fleuves et à l'orée des bois, quand le crépuscule les a bleuis.

Il s'éprenait encore des travaux rustiques, du labeur à l'air libre et du repos dont les attitudes feignissent les symboles primitifs et majeurs. L'exercice où se tendent avec beauté les muscles, la vie souple qui impose sa grâce aux gestes, durant les moissons, ou la rêveuse harmonie de méditations accoudées à quelque cippe en ruine ou contre le rameau d'un arbre, toute attitude simple et prolongée, spontanée et durable, la fatigue même robuste de vieux paysans à qui sourient les fraîcheurs des jeunes re-

gards, sont les motifs sacrés de ses toiles où s'exaltent avec une ferveur pieuse et reconnaissante les yeux qui les revoient.

Au Musée d'Amiens, se complète la grande décoration. *Ave Picardia nutrix* date de 1865 ; voici les figures du *Moissonneur*, de *la Fileuse*, du *Porte-Etendard*, et voici la nue *Désolation*. Nulle part mieux on ne se rend compte de ce que fit le maître aux périodes de sa vie. *Ludus pro patria* enfin, chef-d'œuvre que rêvent sans délai tous ceux qui le virent, achève, en 1880, l'ensemble incomparable.

Entre temps, le peintre, sans négliger de moindres études, exécute les panneaux que lui commandent Marseille (1869) et Poitiers (*Sainte-Radegonde*, 1875). L'*Enfance de Sainte-Geneviève*, au Panthéon, date de 1876 et *Doux Pays*, qui orne l'hôtel de Léon Bonnat, de 1882.

C'est le moment où Puvis de Chavannes est le plus violemment attaqué ; *l'Enfant prodigue* au Salon de 1879, le *Pauvre pêcheur* (Luxembourg) au Salon de 1881 soulèvent des murmures, des protestations et de futiles railleries. N'importe ! de si méprisables rumeurs détournent-elles un artiste de poursuivre son œuvre ? Il mène à bien, de 1864 à 1887, *le Bois Sacré*, *Vision antique*, *Inspiration chrétienne*, *le Rhône* et *la Saône*, pour le Palais des Arts de Lyon, sa ville natale, et il crée tous ces lieux consacrés à de graves rêveries, ces sites de silence où s'adoucit la voix de la sagesse, que poétise la nudité austère des plus belles formes féminines.

Au Salon de 1890, un verger en terrasse avec des portiques ruinés, s'ouvrait à la vue des collines de la Seine, et dans le brouillard du fond, la cité normande s'y tassait

sous la vigile hautaine de grandes églises. Là devisaient noblement, en dehors du temps et des soucis du monde, jeunes hommes et jeunes femmes, de tous les arts, de la beauté et des fleurs tendrement épris mieux que d'eux-mêmes, cueillant tous les fruits, d'un geste lent, aux rameaux riches des arbres ou désignant d'un doigt assuré les calmes sources. Elle est maintenant à Rouen, l'œuvre qui vaut comme complète et exemplaire, l'attachant et splendide *Inter Artes et Naturam*, où vit, complète et sereine, l'absolue pensée du peintre.

Mais il est d'autres merveilles sans nombre. Et la décoration d'un escalier à l'Hôtel de Ville de Paris (1892-94) et la Bibliothèque de Boston, 1895, et, depuis 1897, *Sainte Geneviève organisant le ravitaillement de Paris assiégé*, étend longuement au Panthéon ses hauts remparts de brique rose vers le fleuve où attérissent les barques qu'on décharge; une lente théorie s'y presse, religieuse, affamée, suppliante et laudatrice : enfants, vieillards qui succombent, guerriers, femmes et jeunes filles, vêtues du voile blanc et le cierge aux doigts, avec leur évêque, écoutent la parole réconfortante de la sainte. D'autres, vers la droite, déchargent les ballots et les outres sur un gazon terni, encore paisible, et, sur l'autre rive, un troupeau s'avance vers la ville. Mais quelle description a le pouvoir d'évoquer cette harmonie pâle, tendre et précise où les violets, les bleus du paysage, au fond, boisé se marient si sûrement aux roses des briques ou des robes, aux blancs divers et aux verts comme hésitants de la prairie et du fleuve. De la pierre de l'édifice s'exalte un chant silencieux, ou, plutôt, n'est-ce point une fenêtre qui

grande s'est ouverte sur le songe des temps lointains que ne déconcerte ici nulle attitude apprise d'archéologie traditionnelle ni la reconstitution savante et haïssable? Sous le ciel fier et lucide, une scène de vie a vraiment lieu, et tout le site y participe de la noble fraîcheur de sa beauté pâle.

Quant à *Geneviève veille sur la Ville endormie*, la dernière œuvre du grand peintre, mort en 1898, on l'y voit, vieillie, la sainte héroïne, descendre de sa chambre dont la porte reste ouverte sur la lueur de sa lampe allumée, jusqu'à la terrasse qui domine les toits rouges de la ville, les remparts et le fleuve. Et sous le clair de lune, par la nuit silencieuse, extasiée se dresse, simple et calme la figure austère! les maisons sous son regard même ont confiance et sont pénétrées de sa propre tranquillité, aussi bien que le reflet miré, très pâle sur les eaux, de l'astre amical et propice.

Toute la composition délicate est d'une ordonnance extraordinairement pure. C'est la grandeur, en art, la plus vraie, que d'en venir à faire si simple. Composition selon une arabesque agencée, la seule nécessaire, on ne saurait en rien retrancher, y ajouter ne serait que du hors-d'œuvre. Voilà comme sont faits certains Puvis, qui portent alors en eux un maximum de force expressive, rien ne distrait et rien ne manque.

Quant à la couleur, elle est, invraisemblablement, lumineuse et grise tout à la fois, une sorte de gris de perle exalté. Les teintes se diversifient en des nuances si délicates qu'elles confirment et précisent le ton général de l'œuvre, où rien n'éclate qui attire vers soi un moment de

l'attention, où nul gouffre de couleurs bruyantes n'entraîne le regard. La vision s'éveille et le sortilège de peindre s'annihile pour faire place à l'illusion qu'il rêve chez qui y regarde.

Reste encore, au grand amphithéâtre de la Sorbonne, la seule composition rivale de celle-ci et des autres : dans un jardin clair, les hautes figures des femmes en qui se personnifient les Sciences et les Arts se groupent selon des attitudes réfléchies et naturelles, autour de l'Intelligence qui les préside et les guide du souverain sourire de son suave savoir.

Elles sont là, toutes, et la persuasion divine est la fleur que désigne l'une d'elles ; une autre se pare de pierres précieuses, mais nulle n'est plus belle, à coup sûr, que la jeune femme vue de dos, mystérieuse et paisible.

Il se peut que la signification de la fresque entière reste obscure ou arbitraire ; nul devant elle ne peut s'empêcher de rêver avec douceur et d'aimer l'harmonie de ce groupement ingénieux. Un songe y chante et tout l'espoir de l'homme. Qu'importe s'il suscite pour chaque spectateur une admiration d'ordre différent par ses motifs, pourvu que la puissance en soit efficace et fervente ?

Enfin, de tant de toiles de chevalets, des *Baigneuses*, des *Fileuses*, des *Femmes au bord de la mer* ou *à la Fontaine*, de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, du *Pauvre Pêcheur*, de l'*Enfant Prodigue*, et de l'incomparable portrait, si profondément ému, de Mme Puvis de Chavannes, que possède le musée de Lyon, des merveilleux pastels et des dessins, que dire ? sinon qu'en le moindre ouvrage, Puvis de Chavannes a toujours apporté la même cons-

cience droite, la même lucide volonté d'art, la même résolution de simplifier pour plus expressément généraliser, la même passion froide et souveraine, la même grâce, la même souplesse de l'idée et du métier.

Il fut, après Delacroix, et autrement, le seul peintre décorateur, et si, moins fougueusement, avec un lyrisme moins héroïque, il fit chanter le rêve enclos aux murailles de pierres nues, il en fit surgir, à coup sûr, au rythme austère d'une gracieuse sagesse, un exemple virgilien d'harmonie grave et plus souple.

Du même temps que l'harmonieux artiste si discret, d'autres tentaient des voies différentes vers un but moins nettement apparu. La légion haletante des décorateurs routiniers dépourvus de décision et de rêve continuait à s'abattre obstinément sur les murailles intérieures des églises et des palais. Le Panthéon, l'Hôtel de Ville donnent d'extraordinaires témoignages de la conception qu'ont eue, de nos jours, les pouvoirs publics au sujet de la décoration murale. Confier à des peintres renommés un pan au hasard de l'édifice, sans les soumettre à un projet d'ensemble, ou seulement sans établir la prédominance d'un style, d'une esthétique directrice sur les autres, comment n'a-t-on pas prévu l'effet disparate auquel il fallait bien qu'on aboutît? Même les peintres d'Institut et d'école suivent des pratiques divergentes. De Félix Barrias, dont on voit, à la Trinité, la décoration de la chapelle Sainte-Geneviève, et, au Luxembourg, son œuvre maîtresse, les *Exilés de Tibère* (1844), de Mazerolle à Paul Baudry, quelle différence dans les procédés de composition, dans la recherche de la couleur! Les pre-

miers sont en quête d'une vigueur un peu grosse et lourde, celui-ci, nourri de réminiscences italiennes, au sortir, sans doute, de la Farnésine ou du Palais Barberini, recherche une grâce plus distinguée. A Chantilly, à la Cour de cassation, à l'Opéra, où il acheva, en dix années, plus de trente toiles, il tombe, par suite de sa discrétion élégante et de ses appréhensions, dans la pleine mièvrerie. Il semble indiquer, d'un joli doigté, ce qu'il eût aimé avec furie, mais il est retenu par tous les préjugés de son éducation et par sa déférence pour l'opinion du monde, de ses maîtres et de ses pairs.

La plupart des artistes qui se sont adonnés à de tels travaux valent pour des qualités surtout apparentes dans des ouvrages moins considérables, spécialement le portrait mondain, traditionnel, poussé jusqu'à le faire, lorsqu'il est de M. Bonnat, dans une sorte de trompe-l'œil, sur un fond confus et lourd, détaillé, précis, dégagé de tout élément d'ambiance et de lumière. La valeur officielle et solennelle, importante, s'en accuse dans une sécheresse consciencieuse et ne forme qu'une effigie qui, se voulant éternelle, ne participe plus à la vie, est morte.

Evariste-Vital Luminais, célèbre, en 1880, par ses *Enervés de Jumièges*, M. Ferdinand Humbert, Benjamin Constant, dans leurs grandes décorations, sont boueux et pesants; on ne leur saurait contester un savoir certain. De l'Orient, Benjamin Constant a rapporté des toiles dont l'opacité rougeoie, s'éclaire ou scintille par endroits; cependant, il est sûr qu'il voulait découvrir l'éclat plus harmonieux des éclairages, et certains de ses portraits (*Mon fils André*, au Luxembourg, 1896), sont d'un travail so-

lide. Le souple talent de Ferdinand Humbert s'accommode mieux de nous présenter, en des toilettes de bal ou de soirée, soigneusement détaillées, d'impérieuses effigies de mondaines riches, tandis que François Flameng y introduit plus de grâce et d'élégance légère. On lui doit, à l'Opéra-Comique, à la Sorbonne, plusieurs compositions, et, au Luxembourg, un épisode mouvementé de la *Bataille d'Eylau.*

Joseph Blanc, à qui fut confiée une paroi entière du Panthéon, et qui décora l'église Saint-Paul-Saint-Louis, a pour idéal une correction nue et un peu froide ; il obtint quelque succès lorsque en une frise il évoqua, sous la robe épiscopale ou monacale, la ressemblance de quelques-uns des hommes politiques les plus connus de son temps : Gambetta, Clémenceau, Spuller, Coquelin aîné. Luc-Olivier Merson, érudit et sage, dans ses recherches d'archaïsme, intéresse mieux qu'il n'exalte. Cormon, rude et résolu, met dans ses tableaux du mouvement, encore que d'apparence figée et trop visiblement, sans diversion, sans variété ni souplesse, dirigée vers l'effet unique qu'il cherche. Albert Maignan, dans la *Mort de Carpeaux* (1892, Luxembourg), réalise habilement la fusion d'une scène réelle avec l'évocation, en un rêve apothéotique, des principales figures dansantes du puissant et gracieux statuaire ; Tony Robert-Fleury, ayant délaissé la manière de convention italienne qui lui valut, dès ses débuts, de faciles succès (*les derniers jours de Corinthe*) s'éprit bientôt du mystère des éclairages discrets, comme il appert déjà dans les *Vieilles de la Place Navone* (1867, Luxembourg) et surtout dans ses plus récentes études

de décors familiers où rêve, lit ou s'étire la femme.

Durant plus d'un demi-siècle, de Salon en Salon, William Bouguereau a goûté le vin de la plus universelle renommée. Il fonda sa réputation sur un de ses envois de Rome : *le Triomphe du martyre, le corps de sainte Cécile apporté dans les catacombes* (Luxembourg), où l'on retrouve en toutes les parties l'obsession des maîtres renaissants qu'il copiait. Presque aussitôt, il entreprit cette série ininterrompue de Vierges, de Nymphes, d'Hébés et de Vénus, toujours pareilles entre elles, d'un coloris si transparent qu'on met en doute son existence, si aimable et si mièvre qu'il rappelle l'esthétique spéciale des confiseurs du second Empire, et d'un dessin si invariable dans son insignifiance qu'on l'imagine à chaque fois reproduit par quelque procédé mécanique. De ce peintre, pourrait-on dire, selon les clichés admis, qu'il recherche le style ? Il l'a trouvé, si aisément, qu'à leur tour, des élèves fidèles en réussissent une application sans nouveauté, et l'on peut indifféremment prendre leurs ouvrages pour ceux du maître, ou les ouvrages du maître pour les leurs.

J. J. Henner, obstiné, est un artiste d'une autre trempe. S'il s'est satisfait de formules étroites, du moins il en sut tirer parti. Un des premiers il a étudié au XIX[e] siècle l'effet de la lumière sur les chairs qui en sont pénétrées. Il les a douées d'une sorte de tremblement profond dans leur blancheur nacrée ; elle s'éveille et s'affine par le contraste d'une opacité rouge, noire, bleue ou d'un brun lourd, et ce sont figures idylliques, nues, couchées ou debout, dont la chevelure de cuivre roux s'enflamme, dont les yeux pensifs étincellent, ou portraits

faits de rythmes analogues, qui demeurent improbables et gracieux. De sa *Chaste Suzanne* (1865, Luxembourg), qui lui valut le Prix de Rome, au *Lévite d'Ephraïm* qui lui valut, en 1898, la médaille d'honneur, son style s'est affermi, mais n'a pas varié. Dans quelques portraits des premiers temps, dans un *Curé*, de 1855, qui parut en 1900 à la Centennale, on remarque une décision plus rude.

Du rêve léger de fine apparence aristocratique distingue, si irréelle et si illusoire qu'en soit la séduction première, les effigies féminines qu'Ernest Hébert a souvent peintes. Entré à 18 ans à l'atelier de Paul Delaroche, le peintre en sortait, grand prix de Rome, au bout de quatre années d'apprentissage, en 1839. Au Salon de 1850, la *Mal'Aria* (Luxembourg) faisait sensation ; les *Cervarolles*, en 1859, lui assurait une définitive réputation, qui ne s'est pas démentie jusqu'à nos jours.

De Chaplin les afféteries de boudoir, *Bulles de Savon* et autres billevesées de la plus niaise miévrerie, conquéraient vite les suffrages mondains ; M. Ferdinand Roybet, plus tard venu, imposait sa faconde épaisse de virtuose à effet ; il déguise d'oripeaux anciens les portraits contemporains, qu'il triture dans ces matières onctueuses et mortes auxquelles se donne souvent le nom de belle pâte. Cependant il avait eu des débuts plus délicats, et, au Luxembourg, son tableautin qui représente une petite fille, en rappelant le faire de Corot dans certains portraits, présageait mieux que ce qu'il a donné depuis.

Des eaux-fortes — des premiers il y substitua ou y adjoignit la pratique de la pointe-sèche, — assurent mieux

que sa peinture neutre un renom à Marcellin Desboutins, sorti de l'atelier de Couture. Un robuste talent, mais comme intimidé, durci devant les nécessités audacieuses et raidi contre la découverte, distingue M. J.-P. Laurens. Ses commencements ont été rudes. Il s'était, presque enfant enrôlé dans une sorte de troupe vagabonde qui, sous la direction d'un Piémontais, s'en allait de village en village peindre de grossières *Assomptions* sur les murs des églises. A Toulouse, le travail à l'atelier lui fut enfin possible, il y conquit un prix qui l'envoya à Paris, chez Cogniet. Refusé en 1863, ensuite le succès se fit, pour ses vastes *illustrations* de l'histoire de France ou ancienne, dans lesquelles l'amour minutieux du détail archéologique parut faire obstacle à la fantaisie soit de la pensée, soit de la facture. Il ne sait pas équilibrer les masses. Souvent les personnages sont, tout petits, perdus, trop loin les uns des autres pour se rien communiquer, en présence de masses architecturales indifférentes. Quand l'inquiétude de la variété l'a saisi, dans ses compositions allégoriques, dans ses récentes évocations de la vie ouvrière, les mêmes faiblesses l'ont suivi : il dessine rigide, il peint séchement ; c'est exact, minutieux, irréprochable, mais rien n'est exprimé.

Moins sûr de soi, moins maître de son métier, M. Carolus Duran quelquefois a su être plus brillant. Quand au Salon de 1866 fut exposé son *Assassiné,* l'effet mélodramatique et immédiat n'eût pas empêché de présager chez le jeune artiste une entente de la disposition des masses et une conduite habile de l'expression. Déjà, cinq ans auparavant, l'*Homme endormi* (que possède Lille) aurait pu

être rapproché de l'*Homme blessé* de Courbet. Malheureusement, depuis, un succès aisé, la griserie des réussites mondaines, une adulation assidue lui ont fait perdre ses moyens et s'exagérer ses mérites. Sans vigueur dans la figure, désordonné dans le choix bruyant de ses couleurs, ne reculant devant aucun laisser-aller fastidieux, devant aucun contraste malsain, il est devenu un portraitiste de vogue, il s'est satisfait d'être superficiel, sa fougue est en surface, assez pour produire une bonne impression, pas trop pour décourager et offusquer sa belle clientèle. Ses paysages ne sont ni plus rigoureux, ni plus serrés, ni plus savants et consciencieux que ses portraits ; une médiocrité d'esprit qui voudrait faire éclat, éblouir, produire de l'illusion, et dont échoue l'effort lamentable. *La gloire de Marie de Médicis*, plafond au Louvre, est la plus choquante gageure de mauvais goût, de parti pris, de trompe l'œil grossier.

Les mêmes faciles pratiques de contraste sans nouveauté et d'une évidence de jour en jour plus lassante, assure leur succès peut-être à tous les portraitistes dont s'engoue successivement la mode mondaine. M. Jules Lefebvre a connu son heure avec ses effigies, où,comme M.Bonnat, il poursuit une ressemblance exacte, indifférente et neutre. S'il a compris l'élégance à la façon des couturières et des tapissiers, et l'a mise toute dans l'apparence de somptuosité éclatante plutôt que dans une délicatesse de goûts un peu réfléchis et innovés,il n'en a été que mieux prisé par sa clientèle. Il n'a pas fallu moins que de le voir risquer son incertitude manuelle dans de grandes machines, comme la *Lady Godiva* de l'Hôtel de Ville de Paris, pour qu'on

voulût bien se rendre compte de son insuffisance enfin notoire, et s'étonner de la faveur avec laquelle autrefois on accueillit les académies banales qu'il intitulait, par exemple, la *Vérité* (Luxembourg).

Les hommes de la même génération ne se sont pas tous satisfaits de répéter à satiété la leçon apprise. Quelques-uns ont conçu que la peinture est un moyen de s'exprimer, non, en soi-même, un but aisé à atteindre où l'on se satisfait d'être conforme à des modèles et à des canons. Le métier a subi des changements étranges, une acuité de sensation insoupçonnée s'est créé ses propres formules. L'intuition intelligente a secoué l'inertie de la routine patiemment acquise.

Les vrais habiles, les rénovateurs avisés ou prudents vont en tirer parti. Ce n'est pas en vain que Courbet s'est pesamment dressé; son geste audacieux dont on s'étonne a été compris. Et, cependant que, obstinément, à l'idéal des paysagistes romantiques, M. Harpignies, élève vigoureux d'Achard, soumet son réel et sûr talent, M. Ziem ses évocations empourprées de la lagune vénitienne où frissonnent les voiles chaudement colorées, ou d'un Orient de rêve qui chatoie, M. Jules Breton ses paisibles scènes rustiques dont sont épurés sous ses doigts le style et les sujets, et Eugène Feyen, et Feyen-Perrin qui tous deux se rapprochent de lui, Lewis-Brown, amateur de chiens et de chevaux, Ranvier, ami des nymphes en céramique, Ulysse Butin, qui observe les villages de pêcheurs, Guillaumet venu d'une Algérie songeuse et un peu grise, voici soudain que grand bruit est mené sur le nom d'un nouveau venu, dont une mort rapide allait bientôt déce-

voir les rayonnantes espérances, Jules Bastien-Lepage. Cet élève de l'Ecole des Beaux-Arts, où il avait été reçu premier, épris sûrement de plein air et de liberté, admirait tout jeune et comprenait les efforts généreux de Millet, de Courbet et de Manet, ou bien sa curiosité, infraction scandaleuse aux règles scolastiques, s'attachait à l'étude des peintres primitifs. Ainsi lorsqu'il ne dessinait pas de portraits inflexibles et secs, il s'éprenait d'une rusticité simple ou poétique. On l'a appelé, avec une évidente emphase, comme portraitiste l'Holbein français, on a vanté comme une découverte de sensations et de ressources nouvelles ses scènes paysannes, mêlées quelquefois d'irréel et de fantaisie un peu mystique, sa *Jeanne d'Arc écoutant les voix*. Même si l'on s'en tient aux tableaux qui l'ont fait passer pour un réaliste de bon goût, son sincère désir n'aboutit pas où il tend. Jules Laforgue, dont de cursives notes sur certains peintres de l'époque ont été réunies et publiées dans son œuvre posthume, décrit nettement son impression en présence des *Foins* conservés au Luxembourg : « Ce fut une révélation de charme, ces légers fonds à menus arbres comme ceux de la Joconde ou de Raphaël, où quelques traînées de vert ou de gomme-gutte suffisent pour qu'à distance les souvenirs de la campagne opèrent, mais comme mérite c'est très sous bénéfice d'inventaire. Le sol des Foins est aigre, trop dessiné et pas assez étoffé. Les personnages sont glacés au blaireau ou au couteau, les doigts contournés patiemment comme un dessin à la mine de plomb ombré (ça vient de l'Ecole). Ce qui le sauve, c'est que ça paraît sale à distance... Ces Foins sont de contours timides, mais ça

et là remplis par un modelé patient, au couteau, au petit blaireau, point compromis par un art de touches ou autres virtuosités (si succulentes, mais iniquement conspuées, parce que traditionnelles...) ; le tout servi chaud par une étude de gros souliers boueux à clous, les plis d'une chemise, un pissenlit dans l'herbe, etc... Bastien Lepage est juste au-dessus des purs chromos plats de Cabanel... Bastien amuse la jeunesse par son fond, gagne les hommes mûrs par la sagesse de son réalisme, et rassure les vénérables collègues de son maître Cabanel par l'absence de virtuosités hasardeuses de touches. Les mains de la Faneuse et celles de la Vénus de Cabanel à côté sont du génie de la même race — il y a la différence du ton de cuir au ton de chair de salon. Puis les romanciers naturalistes qui tiennent la critique d'art seront charmés par l'air hébété, bestial, estival de la glaneuse ».

La réalisation mérite sans réserve la sévérité du poète clairvoyant ; l'intention était plus haute, mais, empêtrée dans les doctes formules, elle hésitait à se libérer, et, de concession en concession, pour ne point choquer, se satisfaisait de rester médiocre. Néanmoins, l'exemple de cet artiste fut d'une grande action sur ses contemporains : l'académie usurpait quelque chose des revendications adverses, une fenêtre sur la vie s'était ouverte, de l'air vrai entrait dans la vieille demeure renfermée des scrupules et des préjugés. Où la corruption était invétérée, les plus résolus aperçurent à la surface les premiers grains de poussière, et, d'un doigt audacieux, n'hésitèrent pas à les chasser.

Une libération relative se marque dans tous les genres.



Elève de Gérôme, M. Dagnan-Bouveret, ayant comme un bon élève donné en 1877 *Orphée et les Bacchantes* et un *Bacchus enfant*, est ému d'un sentiment plus réaliste dans sa *Manon Lescaut*, l'année suivante, et tente même d'observer directement les mœurs modernes quand il peint *une noce chez le Photographe, un Accident, la Bénédiction des Epoux en Franche-Comté*. Enfin à force de nous montrer des bretonnes à l'église ou au pardon, il tombe dans le mysticisme dont il a voulu doter ses modèles, et, avec *la Cène* (1896) ou *les Disciples d'Emmaüs* (1898), il en revient à des pratiques d'imitation, dites idéalistes, formules d'avance établies auxquelles ne restitue pas de vigueur une facture souvent solide et habile.

M. Gervex, parti de la *Baigneuse endormie* qu'il convient qu'on lèche à vingt ans, se fait exclure du Salon pour l'audace assez problématique de son *Rolla*. Il obtient, c'est une compensation, une triple décoration murale pour une mairie de Paris : le *Mariage civil* est exécuté en 1881, les *Bassins de la Villette* en 1882, le *Bureau de bienfaisance* en 1883. Ayant peint des portraits intéressants, il trouve l'occasion d'en présenter plusieurs assemblés dans *la séance du jury de peinture* (Luxembourg), dans les *fondateurs du journal la République française*, surtout dans le Panorama des Gloires du siècle et dans la vaste machine, entassée et vide, que garde Versailles : *la Distribution des Récompenses au palais de l'industrie en 1889*. Enfin il souleva, avec *la Femme au masque*, un scandale sensationnel, dont le souvenir parfois encore est évoqué. M. Tattegrain avant d'être peintre d'histoire, établissait sous des couleurs grisâtres des toiles de grande

dimension qui s'intitulaient : *un Coup d'épaule, la Femme aux épaves, Au large*; M. Guillaume Dubufe, dernier d'une lignée correcte et distinguée, n'a point dégénéré, allégoriste sans rigueur et portraitiste aimable ; M. Henry Lerolle, au début plein de projets grandioses, pastoraux à la fois et réalistes, depuis s'est contenté de peindre d'honorables portraits comme le très sobre qu'on voit au Luxembourg, des épisodes de la vie quotidienne, et, en ces derniers temps, des femmes nues à leur toilette, d'une étude exacte et consciencieuse.

La mémoire de Charles Cazin, bien qu'il ait tenté les voies les plus diverses, nous fait entrevoir des paysages crépusculaires ou nocturnes, d'un ton général un peu cireux, harmonieusement mélancoliques, où chante d'une rêverie douce la voix solitaire de l'espace assoupi ou la douleur résignée d'un homme des anciens temps. M. Pointelin, ému, interprète aussi la douceur triste des sites de sa province. M. Lhermitte, avec son grand talent dur, en des paysages sans air, fixe d'ensemble la physionomie, point localisée, ni spécialisée, de scènes champêtres. La *Paye des moissonneurs*, le plus célèbre de ses tableaux, se trouve au Luxembourg ; mais ses fusains surtout lui méritent une enviable renommée.

Tandis que M. Quost, en des jardins ordonnés et calmes, fait épanouir au haut des tiges les corolles en fête, Mme Madeleine Lemaire, maniérée, les présente par monceaux, en gerbes, en bouquets, pâlies et sans fièvre, propres à délecter les goûts languides de la vogue banale. MM. Damoye et Lebourg excellent dans le paysage, avec des nuages mouvants sur la plaine étendue,

les eaux lourdes d'un étang ou plus vives d'un fleuve, où se joue la succession rapide selon l'occurrence de la lumière éclatante et des ombres qui passent. M. Julien Dupré sait éviter d'être trivial en représentant les scènes les plus vulgaires de la vie quotidienne ; il est robuste et discret quand il peint des animaux.

Si M. Billotte, avec quelque chose de la pénétration crépusculaire qui fait le charme de Cazin, dans des coins de pays tranquilles, dans les banlieues mornes rêve avec mélancolie, si Edouard Dantan a abandonné la peinture d'histoire, la peinture religieuse pour donner, dans leur finesse lumineuse, des scènes de plus petite dimension : *Coin d'atelier* (Luxembourg), *l'atelier du tourneur*, *l'atelier de moulage*, etc... ils se sont rapprochés ainsi de M. Jean-François Raffaëlli de qui l'on apprécie justement les épisodes de vie bourgeoise, ouvrière ou vagabonde et les petits paysages de Paris et de ses alentours immédiats. Presque dès ses débuts, il s'était inventé une originalité de vision et de technique. Abandonnant les prétentions outrées, solennelles, tapageuses, il réussissait, pour figurer les petites gens, les sites médiocres, les sensations usuelles, fines souvent mais dépourvues d'emphase, à utiliser un dessin étrangement rapide, cursif, sensitif, une notation nuancée à traits menus, entrelacés, bigarrés, qu'affecte le plus éphémère incident du geste ou de la lumière, quelque chose de composite, de pressé, de neuf et d'étrangement suggestif. M. Raffaëlli, si le fond de ses sujets peut se retrouver parfois ailleurs, soit pour les types, chez Cals par exemple, pour les atmosphères chez de Nittis qu'il serait injuste de tout à fait oublier, chez Loir Luigi

même, quoique tous deux moins spontanés et moins significatifs, délaisse l'anecdote pour dégager la vérité observée, émue, sentimentale. Les bas-fonds, les terrains vagues où se réfugie la pègre nomade, les tristes repaires des faubourgs n'ont point connu d'historien plus pénétrant qu'il n'a été. Les va-nus-pieds, les sans-culottes, les misérables las d'aller, les déchus de la vie, les rejetés de la ville sont décrits par lui, mais il n'a recours à aucun moyen bas d'apitoiement, ni à la romance attendrie. Il les montre dans leurs loques, et n'enjolive point leurs loques. Mais il sait aussi saisir le mouvement amusant, journalier des carrefours élégants, où passent la femme en retroussis de jupes capiteux, la voiture étincelante et l'homme affairé. Il ne prêche, ne blâme, ni n'argumente; toute préoccupation morale est absente de son œuvre; il aime Paris, s'intéresse à sa beauté comme à ses tares, et il les conte en artiste qui à fond les connaît, laissant à qui ne saurait voir et montrer le soin de sermonner et de reprendre. Les harmonies blanches, de plâtre et de craie, qui dominent dans ces scènes comme dans l'air de la région, en persistant, malgré l'habileté de virtuose consommé qu'il y déploie, le déservent souvent quand il se hausse à l'art du portrait. Néanmoins son *Edmond de Goncourt*, plus que ses *Jeunes filles au bal*, demeure un ouvrage de premier ordre. Plus récemment, M. Raffaëlli a pris quelque plaisir à s'éloigner de la banlieue parisienne, et il a trouvé des coins délicieux de vie sylvestre et rustique où sa fantaisie délicate se déploie avec une verve amusante.

Il est légitime pour tout artiste de manifester sa per-

sonnalité dans les directions les plus différentes. Ou plutôt ce n'est là encore qu'une illusion de la critique, laquelle attache au choix du sujet quelque importance. Le sujet véritable, qu'on s'y prenne comme on voudra, c'est toujours l'artiste, le créateur lui-même. Son but peut être, son œuvre ne sera jamais, de reproduire une figure, un paysage dans leur réalité intrinsèque et absolue. Un tel résultat s'avèrerait bien puéril, au surplus ; ou il serait surprenant qu'un effort humain ait abouti à doter d'un double exactement superposable un coin de nature ! Il y a mieux et autre chose : en toute manifestation humaine, ce qui se décèle et s'étudie, c'est l'homme même, les mille façons de voir, de sentir, de comprendre, d'exprimer, lesquelles à l'infini se diversifient si bien que, depuis qu'on observe l'humanité, deux pensées, deux sensations, deux tempéraments en tous points et à tous degrés semblables n'ont jamais été découverts.

Que la vision du peintre s'applique à tel ou tel objet, il n'importe que dans la mesure où l'objet sur lequel elle se fixe est propre ou non à mettre en valeur une sensibilité originale. Ainsi lorsque, pour nous arrêter à un des noms les plus justement estimés du temps présent, M. Alfred Roll évolue du paysage à l'histoire, à la légende, au portrait, aux études de plein air, à des épisodes de la vie laborieuse et à de vastes compositions tour à tour populaires, militaires ou allégoriques, une telle diversité, en soi, si elle ne constitue pas un démérite, ne lui doit être non plus le motif d'aucune louange. On peut constater l'abondance, il n'appartient à personne d'en estimer l'opportunité. Néanmoins, s'il est acquis que, dans quelqu'un

des domaines par lui fréquentés, M. Roll éprouve ordinairement une telle gêne qu'on n'y sente plus sa sincérité, toujours indiscutable, exprimée avec la même puissance nette, on concluera qu'il se fût mieux avisé, en s'apercevant de sa relative insuffisance, après un ou deux essais, de ne point renouveler un effort inutile. On a certes beaucoup vanté, lorsqu'elle parut, en 1882, sa *Fête nationale de 1880* (musée de la Ville de Paris, au petit Palais des Champs-Elysées) ; c'est une œuvre de circonstance, faite sur commande, sans verve et sans passion visibles. Le peintre a voulu, sur une vaste place, rassembler en une fois les éléments disparates des grands mouvements d'exubérance populaire. La pensée de la patrie, sous la forme statuaire d'une massive République, s'exprime encore par le drapeau qui flotte et le régiment qui passe. Ailleurs on discourt, on chante, on saute ; il y a des étendards et des fleurs. Les uniformes défilent dans la foule formée de bourgeois cossus et d'ouvriers endimanchés, et tous ces personnages rassemblés au hasard, sollicités de toutes parts par les bruits de fanfares, de bals et de gaîtés, ont l'air errant, indécis, éparpillés : à force d'être attirée par trop de choses à la fois, l'attention dispersée se fatigue. Qu'on prenne aussi les figures isolément ou bien par groupes (sauf la masse au second plan des soldats en marche, qui fait corps et prend une constante valeur dans l'ensemble), sûrement elles ont été posées dans l'atelier. Peut-être la pratique est-elle inévitable en vue de compositions de cette importance, encore n'en devrait-on pas faire montre à tel point. Aux modèles on a dit : « soyez joyeux, exubérants, débordants de belle humeur, d'entrain, d'audace

gaie », le peintre manquait de la belle fièvre claire qu'il voulait inspirer à ses modèles ; tous ont pris des attitudes embarrassées et outrées, aucun mouvement ne les entraîne, ils posent.

Un même désordre, par suite du scrupule de ne rien omettre, tandis que l'office capital du décorateur est de choisir, gâte souvent les compositions de M. Roll : *En Avant* (Luxembourg) aussi bien que le grand panneau exposé au Salon de 1905, *les Joies de la Vie*.

Parfois, il ne succombe point à ce défaut ; M. Huysmans louait précisément, en 1880, l'agencement de la *Grève de mineurs*. Outre qu'il était, à ce moment, singulièrement hardi de peindre une telle scène, ce tableau dénote une étude consciencieuse de la vérité dans le décor lugubre, l'atmosphère, dans le type et les mouvements des divers personnages. Mais, dès lors, faiblesse que signale le même critique, une figure, pour que se concentre sur elle l'intérêt des spectateurs, sort du cadre, force l'attention et résume en une simagrée expressive, digne des acteurs de mélodrames en province, ce que l'ensemble de l'œuvre eût aussi bien exprimé, sans vaine emphase.

La composition, plus vraie et plus simple, de dimension, il est vrai, plus restreinte, dans *Halte-là*, à Versailles, est exempte de ce mauvais goût d'apparat, sans doute en raison de l'émotion ardente que l'artiste ressentait encore, en 1875, au ressouvenir meurtri des épreuves de l'année cruelle. La vigueur du coup de brosse, du dessin enfiévré est, là, incontestable ; l'unité d'action et d'effet impressionnante. C'est peut-être le seul tableau digne d'éloges que la guerre de 1870 ait inspiré.

Plus tard, M. Roll, désireux d'évoluer, cherche ailleurs une autre voie. Sa peinture s'éclaircit ; il délaisse les épaisseurs de pâtes et les vernis gluants. Il s'arrête à mi-chemin et son plein-air, où s'attendrissent des roses diffus, reste pâle, frêle, gris, illuminé à peine, comme tout fondu dans des margouillis de chaux détrempée. La monotonie de cette teinte générale, qu'on ne s'explique guère, parfois marie, non sans finesse, les tons, et, à ce point de vue, au Luxembourg, *Manda Lamétrie, fermière*, debout, un seau à la main, le dos tourné à la vache qu'elle vient de traire, et à demi-rieuse, dans la belle prairie, serait absolument parfait, si M. Roll savait prendre le parti de ne point avancer sur le spectateur ses personnages, de ne point les sortir de sa toile. En dépit d'une science un peu anonyme dans le dessin assez lourd encore qu'expressif, c'est l'œuvre type et la meilleure de l'artiste, autrement complète et sûre que *l'Etude des Troyens*, que *la Pose de la première pierre du Pont Alexandre*, l'égale au moins de la *Jeunesse en rose* (1905), et d'une importance plus grande que le délicieux *Portrait de jeune fille* (Luxembourg) ou que les études d'ouvriers.

La vie extérieure de la ville, les poignantes détresses de la misère ont servi d'objet aux observations de Norbert-Gœneutte ; c'est, un peu, une ressource neuve que son art signalait aux peintres contemporains ; la nouveauté en était autrement estimable que les pseudo-études parisiennes de M. Jean Béraud. Celui-ci s'ingénie à renouveler tout au plus le sens de l'anecdote traditionnelle : au beau milieu d'un salon il groupe, figurines fignolées, miniatures des vi-

sages connus de la société aristocratique ou bien, dans une scène de débauche contemporaine, il place l'apparition anachronique d'un Jésus émacié ou d'une Madeleine épuisée et jolie. De telles niaiseries obtiennent un succès éternel. M. Béraud ne craint pas d'en tirer parti.

La vie parisienne, heureusement, donne naissance à d'autres rêves. Pour s'être fait une spécialité de dessinateur d'affiches et parfois de pastelliste, M. Jules Chéret ne saurait être omis. La plus ingénieuse fantaisie dans le choix délicat des couleurs en fête rehausse et mouvemente ses figures de femmes que le plaisir et la jeunesse enfièvrent. C'est un féerique inventeur, un peintre séduisant de verve et de joie.

M. Albert Besnard va au delà. Son œuvre est moins ingénue, moins spontanée, moins éphémère. Elle plaît aussi, mais son chatoiement s'élève jusqu'au rayonnement. Elle prétend à des caractères de durée dans l'éclat. L'éducation de M. Besnard fut régulière et classique. En 1866, âgé de 17 ans, il entrait dans l'atelier de l'éternel Cabanel, débutait au Salon de 1868, obtenait, en 1874, le prix de Rome, avec une *Mort de Timophane*, et, dès son quatrième envoi, était, au Salon, mis hors concours pour une vaste composition : *Après la Défaite*.

Il séjourne à Londres trois ans, et, la récente exposition d'une grande partie de son œuvre l'a montré, il y subit, une première fois, un ascendant étranger à ses préoccupations normales de bon écolier et de disciple fidèle. *Le Remords*, peint de tons sombres et saucés, est d'une force gracieuse et recourbée que n'eussent répudiée Burne Jones ni Watts. Mais déjà, il décore le vestibule de l'Ecole de

Pharmacie : on lui reproche de se souvenir des fresques florentines, on l'accuse d'affirmer des tendances impressionnistes. L'un et l'autre blâme sont à peu près mérités. Il y a, de la part de l'artiste souple, admirablement compréhensif et doué, étude, et, par conséquent, intelligence et aussi, en partie du moins, appropriation. L'artiste toute sa vie se débat entre un tempérament de rêveur heureux et des habitudes d'école dont jamais, quant au dessin du moins à peine diversifié et affiné, il ne se dépêtre tout entier. En même temps, il passe par les phases, pour le coloris, les plus inattendues. Il a peint un portrait de Mlle G., qui semble un authentique Fantin-Latour, dans les gris les plus chantants, les plus émus ; un portrait de Mme Lerolle avec son enfant, qui, tout ravissant, se rapproche exquisément de Stevens et surtout de la première manière de Manet. Ensuite, il recherche des combinaisons d'éclairage et de reflets ; et c'est une trouvaille dont on le loue. *Le Portrait de Mme J.*, en 1886, *La Dame en jaune*, surprennent, font crier d'abord, puis séduisent les amateurs. C'est que, en dépit de toutes autres apparences, sous l'éclat du ton, on s'aperçoit de la sagesse presque routinière de l'agencement, de l'expression. Tout ce qu'eût fait un bon peintre soumis et habile, M. Besnard le fait avec grâce et joliesse ; il y ajoute un ragoût inattendu, des couleurs volontiers violentes, des contrastes audacieux, des tons d'une seule venue, clairs, lumineux, gais, qui, la surprise éteinte de leur soudaineté, plaisent doucement aux regards.

Par un artifice, celui-ci digne d'un peintre, les tons unifient dans ses grandes compositions, à la Sorbonne, à

l'Hôtel de Ville, à la mairie du premier arrondissement, ce que l'ordonnance générale offrirait souvent de trop dispersé. Le charme est en superficie, comme toute la séduction de cet art, mais il agit. Dans maints paysages, le peintre a éveillé un courant de grand air, particulièrement dans les paysages de Berck. Dans les portraits de femme, son triomphe, il vivifie de très gracieuses figures. Quant aux tableaux de fantaisie, effigies au pastel, études de femmes nues, il groupe les reflets à sa guise, plus préoccupé de séduire (voir les tableaux du Luxembourg), que d'être vrai ou exact.

2. — L'ART PANTHÉISTE ET VIVANT

Dans le nombre toujours plus considérable des artistes peintres, il serait impossible de citer tous les noms dignes, à quelque égard, d'un intérêt momentané, d'une mention d'estime. Le dernier catalogue de la Société des Artistes français (123° Salon officiel, 1905) énumère, pour la seule peinture, 1.954 ouvrages; le catalogue de la Société nationale des Beaux-Arts, 1.237 ouvrages. Le règlement interdit à chaque peintre d'exposer, à la première Société, plus de deux ouvrages; à la deuxième, le nombre des envois est limité à six pour les Sociétaires, et à quatre pour les Associés et les simples exposants. Si l'on évalue à 1.800 le nombre des artistes qui prennent part aux deux Salons, on se trouvera au-dessous du chiffre vrai ; on peut y ajouter environ six cents à sept cents artistes indépendants, on atteint au

chiffre sensiblement approximatif d'environ 2.500 peintres ou soit disant tels dont les œuvres nous sont montrées chaque année, à Paris. Le nombre, en un siècle, a pour le moins décuplé.

Il eût été tentant, pour se faire une idée de la situation de la peinture en France aux environs de 1900, de s'appuyer sur les souvenirs de l'Exposition décennale, de même que pour les périodes précédentes, les souvenirs de l'Exposition centennale nous ont été des guides sûrs ; mais le principe en a été vicié par un tel parti-pris de coterie, de si sottes rigueurs d'exclusions, de jalousies et de mesquines rancunes que c'est à peine si l'on en peut même faire état.

Le Luxembourg a accueilli déjà des artistes qui conquéraient voici cinq ans une renommée naissante ; les Salons ont créé et soutenu, ainsi que les Indépendants, certaines gloires ; quelques marchands adroits préparent, mûrissent, activent et soignent maint succès.

Les artistes cités ici ne doivent pas être considérés comme les seuls qu'il importe d'étudier et de connaître ; ils nous paraissent les plus représentatifs des tendances actuelles, quelles qu'elles soient, aventureuses, hardies, sages, éprouvées ou craintives.

La faveur parfois hésitante de la foule s'est adressée tout d'abord aux portraits que se mit, vers 1873, à brosser selon les meilleures méthodes académiques, le sculpteur Paul Dubois. Ce fut un moment, de la part des statuaires officiels, une rage de peinture : le Luxembourg conserve des toiles mélodramatiques et médiocres de Falguière ; M. Antonin Mercié, tous les ans, expose un tableau, et on

ne sait plus au juste à présent si Gérôme lui-même s'était fait une réputation de sculpteur ou de peintre. Quoiqu'il en puisse être du délassement trouvé à passer d'un art à l'autre, la peinture n'a rien gagné à cette intrusion, n'en a été enrichie d'aucune sensibilité, d'aucune réalisation inattendue.

Quiconque exécute la ressemblance soignée d'un homme d'Etat, pape, président de la République, roi, ministre ou orateur en vogue, d'un artiste populaire ou d'une jolie mondaine en falbalas somptueux, arrête profondément l'attention publique et obtient tôt les distinctions les plus rémunératrices et les plus honorifiques. Ce genre de réussite n'a pas manqué à MM. Chartran, Ferrier, Weerts, Wencker, Fourmier, Rixens et Agache. Il échut aussi, bien qu'ils aient été des psychologues plus fins, rompus aux subtilités de métier et aux ressources de grâce plus mièvre enseignée par les Anglais ou l'Amérique, à MM. J.-E. Blanche, Antonio de la Gandara, Lauth, Ernest Laurent, Léopold Stevens et Wéry. D'autres situent de grandes figures de réalité ou de rêve dans un milieu décoratif, MM. Hawkins, Aman Jean, Raphaël Collin, Armand Point, Boutet de Monvel, Thaulow, paysagiste de noblesse un peu vague ou parfois rude, Prouvé, La Touche, avec ses harmonies tumultueuses par contrastes chatoyants, par lumières tapageuses, souvent factices et presque toujours délicieusement fondues, Grasset, romantique au style archaïsant, Foreau, Albert Laurens et Mˡˡᵉ Dufau, qui longuement s'accoude à songer dans les bois automnaux où passent les apparitions chaleureuses des nymphes surprises et des grands ægypans.

Non loin de M. Rochegrosse qui assiste aux tueries romaines, aux meurtres légendaires et convulsifs avec le regard attentif de l'archéologue, ému quand une flaque de sang a souillé quelque dalle historique, ou, plus récemment, à la féerie des fleurs humaines s'offrant à l'amour d'un chevalier ingénu, M. Rouault se souvient des savantes leçons de Gustave Moreau, et M. Auburtin avec tendresse des prodigieux exemples qu'a laissés Puvis de Chavannes ; de blanches figures féminines se lèvent à son caprice, dans les anfractuosités des falaises, au bord des longues mers pacifiques et bleues. M. Henri Martin s'obstine à un métier étrange : il fractionne et combine les tons purs sans mélange, non de façon à obtenir un éclat plus intense, mais il les assombrit, les éteint en les juxtaposant. Cette habitude singulière ne l'empêche nullement de composer d'harmonieux ensembles de lyrisme qui exalte et d'évoquer avec une jeune grâce, les héros, les dieux et les poètes. Ary Renan, d'une autre manière, plus condensée, plus saisissante, les faisait frissonner saintement aussi dans des paysages illusoires et profonds. Et c'est l'extase où M. René Ménard nous ramène, au bord des promontoires antiques, sous les nuées indécises, en la présence radieuse des sanctuaires helléniques.

Des panneaux s'ouvrent à des joies, à des travaux, à des douleurs populaires et ouvrières : M. Piet dit les marchés bretons, M. Friant, patriote, élégiaque, sentimental et déclamatoire, pleure toujours l'Alsace, tandis que José Frappa nargue allègrement les ecclésiastiques rubiconds. Ils sont empoignés d'une main plus vigoureuse, pêle-mêle avec les pompiers et la fanfare du village, par

M. Hochard ; M. J.-Pierre Laurens s'occupe des ouvriers de la mer ; M. Adler, Mlle Delasalle des ouvriers de la mine ou des terrassiers. Tendre, assidu, d'une délicatesse, on dirait, affleurante tant elle craint de froisser ou de peser, M. Guiguet surprend dans l'intimité de ses occupations l'ouvrière parisienne.

Les petits vaudevillistes, les anecdotiers à fleur de peau, aussi bien que les faiseurs de sentimentalités fades, abondent : Vibert sourit à quelque épisode impérial, M. Prinet stylise de son mieux des intimités, ainsi que MM. Truchet, Rieder, Lunois, Lobre. M. Léon Comerre, M. Carrier-Belleuse enjolivent le joli. M. Berne-Bellecour pourlèche des militaires de sucre fondant, tandis que M. Aimé Morot les met plus âprement aux prises ou construit des portraits laborieux. Nul n'est plus vainement sensible, plus agaçant d'affectation et de manière que Louis Picard. Blaise Desgoffe caresse soigneusement la richesse des clairs bibelots qu'il conserve et qu'il aime, et M. Joseph Bail, avec la même persévérance et la même sollicitude, fait, dans des intérieurs ménagés aux jeux du clair obscur qui les mette en valeur, de ses servantes ou de ses pêcheuses hollandaises, des bibelots plus précieux et, au fond des ombres doctes, d'autant plus coruscants.

Quant à ceux qui s'adonnent au plaisir de passer leurs journées au bord des rivières et des étangs, dans les jardins éblouis, dans les forêts étouffées, sur la falaise, assis à surprendre devant eux et à fixer l'éclat changeant des nuages, de la mer, des herbes, des frondaisons et, selon la marche des heures rayonnantes ou assombries, la belle fraîcheur des aurores, l'ardeur étincelante du plein jour ou

la tombée grisâtre des crépuscules, le dénombrement en serait infini et fastidieux. MM. Dameron, Dauchez, Iwill, Lagarde, Franc-Lamy, Le Liepvre, Nozal, Tanzi, Vayson apportent dans la pratique de leur métier des mérites différents et égaux ; MM. Bouché et Marché y mettent une exactitude émue, MM. Montenard et Gagliardini une brutalité aveuglante, MM. Lucien et Georges Griveau la pertinacité d'une observation exercée et méthodique, dans une douceur à la Cazin ; M. Chudant de la discrétion mélancolique ; M. Emile Boulard la grâce d'un éclairage brusque, étrange et charmant.

Quelques peintres isolés dans leur rêve et leur vouloir, dédaigneux des succès, vivent à l'écart de la foule, en purs artistes. Ils délaissent la coterie et la recherche des honneurs ; ils reprennent, poursuivent ou innovent la tradition fière de liberté, d'audace ingénue et glorieuse. Qu'importe si l'on n'aperçoit pas toujours avant leur mort ce qu'ils ont été ? Il en est qu'on raille, qu'on méprise, qu'on ignore. Les plus craintifs sont tôt admis par une partie avertie du grand public, qui commence à les goûter, sans appréhension. Ensuite, se trouvant engagée, elle ne peut refuser de reconnaître le génie d'esprits très proches encore et déjà plus hardis. Le temps passe, le monde évolue ; les exceptionnels se classent dans cette nécessaire et lente suite par où se développe une idée dont, tôt ou tard, le sens s'aperçoit, s'élucide, entre en faveur ; et on rougit, et on s'étonne, et on s'en veut de ne s'être pas trouvé des premiers à soupçonner une puissance naissante ou latente, on se jure d'être moins gauche, à la première occasion, de mieux ouvrir les yeux, de mieux

accueillir les voix nouvelles, sans se douter qu'en même temps on retombe, à l'égard des œuvres de précurseurs apparaissant, dans le même aveuglement et la même obstination.

Notre temps est-il plus cultivé, plus délicat, plus sensible que maintes époques du passé? Au milieu de ces milliers de barbouilleurs violents qui encombrent les murailles du Salon, comment a-t-il fini par distinguer une des œuvres les plus nobles et les plus discrètes qui se soient produites dans la peinture de tous les siècles? Maintenant, M. Eugène Carrière est entré en possession d'une renommée légitime. Certes, elle subit l'attaque des détracteurs, mais toute gloire volontaire s'y expose; l'artiste qui ne cède pas devant la vogue et que le succès n'a pas diminué irrite. La faveur, en s'adressant au talent réel, pose ses conditions : il fut, anonyme et ignoré, étrange; soit! mais puisqu'on l'a reconnu, à quoi bon perpétuer l'étrangeté? qu'il se conforme enfin à ce qui plaît et ne déconcerte plus.

M. Carrière n'a point compris qu'on lui fît une concession. Il poursuit ses idées, et peint comme il eût peint s'il fût demeuré un inconnu. Même il se cherche, croirait-on, encore, ne s'estime pas satisfait du point où son art est parvenu, marche toujours droit et plus loin dans le chemin qu'il s'est choisi. La lutte longtemps soutenue, ne lui a rien fait perdre de sa magnanimité souriante; aucun doute ne l'a assombri, aucune incertitude n'a épuisé son courage. Jamais enorgueilli par des triomphes récents, il se retourne vers ceux qui, à sa suite, s'engagent aux voies neuves d'amour et d'espérance, leur tend une

main dont l'étreinte les réconforte, et rassure par des paroles d'énergie douce leur confiance que parfois les circonstances ont troublée.

Devant son œuvre, quiconque est capable de sentir ne peut se méprendre. Il se trouve en présence d'un créateur sensitif, et qui pense. Ce que l'on raconte de sa vie, ce qu'il a laissé passer de lui-même dans des conversations que l'on rapporte, ou dans quelques conférences qu'il a écrites, confirme cette impression.

M. Carrière est-il frappé par la forme extérieure des objets, au même degré que les autres artistes ? A coup sûr, car il est essentiellement peintre, et c'est là une qualité indispensable au peintre, mais il est frappé d'une autre façon, ou du moins il exprime d'une façon très différente ce qui l'a frappé.

Certains se satisfont de reproduire tant bien que mal l'apparence superficielle des paysages ou des figures qu'ils prétendent représenter. L'œil peut être flatté devant une œuvre de cette nature, la sensation en est souvent délicieuse, comme elle est éphémère. D'autres ont compris que chaque être, chaque chose a une raison d'exister, dans un certain rapport avec tout ce qui l'environne, et qu'il importe de pénétrer le mystère des significations intimes et réciproques. Ils vont plus à fond, ils descendent dans l'inconnu et dans l'insoupçonnable, ils rejoignent la cause des impressions ressenties, qu'ils s'efforcent de communiquer.

M. Carrière procède tout autrement. Emu à l'aspect d'une chose ou d'un visage, cette chose et ce visage ne prennent à ses yeux que l'importance de ce qu'ils renfer-

ment ou révèlent de pensée. C'est l'esprit qui détermine, chez M. Carrière, la nature de ses émotions, et c'est la particularité qu'il entend exprimer et contenir dans la forme de ses tableaux.

Il ne s'amuse pas à définir l'arabesque banale que découpe un objet sur un autre. Non, c'est l'intimité de ces objets qui, surtout, le préoccupe. Il ne songe pas à imiter la nature ou l'aspect premier que nous présentent de la nature nos regards ingénus ou des préventions de routine académique ; la peinture ne lui paraît pas un moyen de tirer un double, plus ou moins exact, plus ou moins trompeur, de ce qui existe. Il surprend au fond de tout une particulière émotion ; la peinture est le langage qui lui sert à la traduire et à la propager. Et, comme, de proche en proche, toute émotion, toute sensation, toute impression se prolonge, se répercute, se concentre ici, et là se disperse à travers les espaces, il situe dans un milieu auquel ils s'harmonisent les motifs de son émotion première ; il en suit et en définit le passage continuel, imperceptible et certain.

A l'instar, a-t-on dit, de maint sculpteur, M. Carrière néglige le contour de ses figures au bénéfice des relations et des contrastes qu'il établit dans leur modelé. Le volume des figures, leurs bosses et leurs dépressions l'arrêtent longtemps, et c'est par outrance de leurs réalités qu'il obtient ses effets. Qu'importe ? et ce moyen n'est-il donc pas légitime ? Le dessin léger, sans reprise et sans hésitation, d'Ingres, serait-ce le seul qu'on pût admettre ? Il est expressif, sans doute, à sa manière, sûrement et profondément. C'est un domaine de l'art. Par bonheur,

l'art est divers et vaste, ses domaines sont innombrables.

L'importance capitale des plans, des reliefs, dans l'œuvre de M. Carrière, est justifiée par la sûreté efficace des rapports d'où l'impression totale a surgi. Où donc, — à coup sûr pas plus dans Raphaël ou dans Léonard que dans Rembrandt ou dans Michel-Ange, — le détail d'une physionomie ou d'un aspect est-il tout entier retenu par l'artiste, quand il ne doit pas concourir à l'effet essentiel qu'il s'ingénie à produire, le seul, au reste, qu'il voie dans son modèle ou qu'il consente à y voir ?

Toute œuvre s'édifie en vue d'atteindre un but expressif au moyen des éléments que l'artiste *choisit* comme nécessaires, et en rejetant, du moins en atténuant, tout ce qui les contrarierait. Si donc, et c'est fondamental, M. Carrière s'est proposé un but nouveau, les moyens qu'il emploie devaient être nouveaux.

Lorsqu'on dit que, de parti-pris, il noie ses personnages dans une sorte de buée épaisse et incolore, on dit, tout uniment, une sottise. Dans l'indécis de leur existence en quelque sorte latente, les figures, si l'on veut, sont fondues ; l'espace qu'y occupent toutes les parties sont suffisamment ménagées, indiquées avec discrétion ; mais voici ce pli du visage qui donne le sens d'une pensée contenue, d'une impression, d'une souffrance ; on en retrouve la marque au froncement du front, dans l'éclair un peu troublé de l'œil, au tremblement des mains, et tous ces traits épars s'accusent, s'éclairent l'un par l'autre, composent bientôt une phrase angoissante et significative. Le reste demeure distant, dans l'ombre, à l'écart, présent certes toujours, mais à un plan subordonné, comme il convient.

Les premières œuvres de M. Carrière passèrent presque inaperçues. M. Roger Marx, en 1879, appelait sur lui l'attention pour un tableau : *Une jeune mère allaitant son enfant*. Le peintre avait trente ans, il était pauvre et marié. Né à Gournay, après un séjour à Strasbourg et à Saint-Quentin, où les pastels de La Tour avaient produit sur lui la plus durable impression, et, à la suite de la Guerre de 1870, après une pénible captivité à Dresde, il avait passé par l'atelier de Cabanel, pris part au concours de Rome, cherché sa subsistance durant six mois à Londres. Ce fut en 1883 qu'il obtint un premier succès, la ville d'Avignon lui acheta pour son musée un tableau. En 1884, il exposait un *Portrait d'enfant avec un chien* (mention honorable) ; en 1885, *l'Enfant malade* qui lui valut une médaille, et qui fut acquis par l'Etat. Des amis déjà, avec M. Roger Marx, groupaient autour de lui leur admiration : MM. Jean Dolent, Maurice Hamel, Gustave Geffroy, Gabriel Séailles, le sculpteur Devillez, dont il fit, en 1887, un admirable portrait, debout au travail, auprès d'un chien merveilleux, dans son atelier, les yeux finement ouverts, en éveil, fier visage encadré par l'or lumineux d'une barbe rousse. En 1905, il en donna un autre portrait, profondément ému, assis, la main dans la main, auprès de sa vieille mère. Une ferveur mystérieuse réside dans les scènes familiales (voir au Luxembourg où il y en a deux) que M. Carrière a peintes, dans la robustesse de toutes ces effigies de femmes, de mères, dans la douce vigueur de ces visages d'enfants. Tant d'inoubliables portraits : E. de Goncourt, et cet inouï Verlaine ! Et dans des compositions vastes, quelle unité

décorative, émotionnante, neuve et admirable : le *Christ* si étrangement douloureux et populaire (1897), le *théâtre de Belleville, les Fiancés* si simples, si vrais, si pathétiques. Comme dit excellemment M. Séailles, « les figures nues par lesquelles il a personnifié les sciences, dans sa décoration de l'Hôtel de Ville, d'une facture large, simple, fortement unifiée, n'ont pas seulement le rare mérite de se situer dans leur milieu, de s'accorder à leur architecture, par leurs gestes graves, par leurs attitudes inquiètes, par leurs courbes sinueuses, elles disent les angoisses, les tourments, les grandes lassitudes et les élans aussi de l'âme moderne, *toutes les curiosités et toutes les tristesses du savoir* ».

Aujourd'hui, M. Eugène Carrière atteint-il à l'apogée de son art ? Son génie trouvera-t-il à s'exprimer avec une perfection encore plus absolue et plus généreuse ? On ne peut que rendre hommage au peintre profond de l'âme sentimentale et de la pensée la plus intime et la plus renfermée des hommes.

M. Carrière exerce sur son entourage une action, sans doute, très directe ; cependant, il fuit, il hait tout dogmatisme et ne professe pas l'enseignement. Seul son admirable exemple prévaut ; c'est d'un esprit mûri par d'ardentes, de visionnaires réflexions qu'il propose ses vues sur la nature, sur le lien nécessaire des choses entre elles, qu'il révèle le secret de son émotion en présence de tout ce qui établit une communauté de relations entre les phases diverses, humaines ou animales, végétatives ou volontaires, de la vie universelle. Partout à l'affût d'un indice de solidarité étroite et nécessaire entre tout ce qui

existe et peuple le monde, entre les infiniment grands et les créatures limitées, il est, de race, de cœur, de goût, de foi et de tendance, le frère génial du génial sculpteur Rodin : par leurs œuvres un aspect, évident et occulte, de la nature en fête, même lorsque y saigne, y souffre un de ses éléments, nous est décelé : une universalité d'amour, de grandeur et de bonté.

Beaucoup, de bonne foi, ne perçoivent pas tout de suite, à cause d'une apparence mystérieuse, la palpitante émotion dans l'art de M. Carrière. Il y faut de l'attention réfléchie ; mais une fois jaillie l'étincelle, de quelle lumière il nous illumine ! Quelle profondeur d'extase ; comme on l'aime au-dessus de tout ! Il nous traduit, il nous commente, nous élucide, nous transfigure : ses racines sont en nous, c'est de nous-mêmes qu'il sort. Le peintre n'est qu'une voix, c'est nous qui avons parlé.

M. Armand Berton, M[me] Lisbeth-Delvolvé Carrière s'inspirent, l'un dans ses intimités, l'autre dans ses fleurs, directement de la manière du maître, bien d'autres subissent l'ascendant de son exemple. Si M. Lucien Simon, en affectant souvent de dessin et de couleur une manière rude et heurtée, s'affine en des précisions innovées à la façon de Manet (et même au tableau exposé, en 1905, à *la Société Nouvelle*, de Goya), pour ce qui est de l'étude des relations des masses et aussi la sobriété efficace du ton, en mainte occurrence, consulte, plutôt qu'il ne les suit avec docilité, les procédés de M. Carrière. Cependant des rehauts violents de rouge, de jaune, de vert éclatent dans certaines de ses peintures bretonnes, sans motif, croirait-on tout d'abord, et, à la longue, les noirs, les blancs pa-

cifiques, les teintes plus grises et discrètes s'harmonisent alentour et entre eux s'arrangent familiers. De plus calmes réalisations satisfont mieux, dans les groupements de familles, les réunions d'amis, les portraits que M. Simon d'autres fois compose, avec son ingéniosité éveillée et avertie.

M. Charles Cottet, dont le visage ouvert qu'entoure une barbe fauve éclaire volontiers les tableaux composés de son ami, M. Simon, avec plus de désolation peint une Bretagne uniformément âpre, grise et stérile, des mers mornes et menaçantes, des ciels tourmentés et lourds, une terre ingrate, sèche et pierreuse, des chaumières accroupies dans la peur ou la résignation, des femmes implorantes couvertes de leurs manteaux sombres et s'en allant vers la chapelle en deuil ou vers le bord abrupt des falaises interroger, anxieuses, le silence de l'espace et de la Divinité. Son dessin et sa couleur se confondent dans les gris tout juste argentés ou glissant à des verts glauques et confus. Son art d'analyse patiente est là plus évocateur et plus sûr qu'en le triple panneau aujourd'hui au Luxembourg, où il prétend résumer le drame obscur et terrible de la mer : *ceux qui partent*, *celles qui restent*, *le repas d'adieu* (1898). Ici un peu de sentimentalité, sinon affectée, du moins trop intentionnellement visible (ou d'ordre littéraire) gêne à admirer ces bleus obscurs sous la lampe où les visages résignés sont si empreints de crainte et de muet espoir. Mais quand de la terre d'Armor, attristée d'un lent martyr et de deuils incessants, l'artiste se détourne vers la clarté de l'Océan, il sait voir au port de Camaret, dans les lueurs du couchant, la rentrée heureuse

des voiles empourprées et frissonnantes (Luxembourg), ou, encore, dans la lagune de Venise il surprend la grâce pimpante et colorée, ou, s'il parcourt l'Espagne, il traduit l'atmosphère paisible, illuminée et froide où se dresse sur la ville à demi assoupie la masse, nettement découpée, imposante et pacifique, de quelque vieille et terrible cathédrale.

Des paysagistes ont introduit dans leur manière une douceur apaisée et intime. A travers un espace de brumes claires, d'argent ou d'or, frémissent dans leurs décors les choses familières, aux tableaux harmonieux dont M. Le Sidaner nous a apporté la magie. M. Henri Duhem et Mme Marie Duhem se rapprochent de lui, dans un sentiment plus mélancolique, plus voisin d'une manière flamande où excellent, entre autres, en Belgique, MM. Baertsoen et Georges Buysse, en Hollande M. Breitner.

Mais, en général, les paysagistes suivent d'autres voies plus vigoureuses, plus éclatantes. Avec les impressionnistes parurent, en leurs expositions, les œuvres premières, inhabiles et rudes de M. Paul Cézanne. Ami d'Emile Zola, dès les bancs de l'école, à Aix-en-Provence, comme lui las et dégoûté de tous les procédés de la routine, émerveillé de la franchise des anciens maîtres, il résolut de ne plus rien savoir et de travailler directement sur nature, ingénuement, sans plus se souvenir d'aucun précepte. Il éprouva, ainsi, à peindre, à confronter ses moyens aux aspects neufs que prenaient les choses devant ses regards candides, une joie si substantielle et si profonde, qu'il en perdit l'inquiétude du ré-

sultat. On raconte que, souvent, dans les bois, ses amis ou ses proches durent s'en aller en quête des toiles qu'il délaissait, les ayant ébauchées, insoucieux d'achever, satisfait d'avoir résolu une incertitude de vision, un problème de facture. Pendant vingt ans il se laissa ignorer, à peine si de rares intimes songeaient à lui, il n'était plus en relations avec aucun de ses émules ou de ses camarades d'art ; il ne montrait rien, on l'oubliait. Ce fut une surprise nouvelle, une révélation, lorsqu'en 1895, M. Vollard exposa, dans sa boutique, un ensemble d'une cinquantaine de toiles. Rudes d'aspect, lourdes souvent, frustes, « maçonnées avec une truelle, dit M. J.-K. Huysmans, rebroussées par des roulis de pouce », des pyramides de fruits, pommes, poires, entassées dans des coupes, sur des nappes, dans la saveur brutale de leurs chairs mûres et colorées ; des paysages de collines aux courbes serrées, aux masses écrasées, aperçues entre de longs arbres fouillés et profonds, où s'aperçoivent tapies des toitures de maisonnettes, où l'air éclate sur les cimes ou s'assombrit dans les feuillages ; des nus étranges de femmes en plein air, incorrects et souvent maladroits, des portraits à l'emporte-pièce, déplaisants tout d'abord et presque invraisemblables, laissent d'une hantise l'esprit préoccupé : l'équilibre chancelant, incertain, se redresse, les plans s'établissent, et c'est dans la mémoire et c'est dans les yeux qui revoient, une fermeté si sensuelle de la matière, selon les tons, sous l'éclaboussement de la lumière souvent crue, de telles richesses de ressources dans l'expression volontaire et des accords si résolus dans leurs valeurs nettement observées, sans parti-pris, sans préven-

tion, mais aussi sans timidité et sans ruse, qu'on n'en saurait douter : il y a là l'épanchement libre et singulier d'un artiste sincère, primitif et délicat; sa neuve sensation se résume et s'exprime avec une virginité de moyens dont l'accent détonne au milieu d'une production ressassée et encombrante, toujours portée à l'insistance et à la redite.

Des peintres plus jeunes plusieurs ont compris la grande leçon. M. Guillaumin, résolu à découvrir les aspects inconnus de la lumière au risque de perdre en harmonie ce qu'il gagnerait en vérité, ne craignit point de déséquilibrer l'accord de ses atmosphères de soleil éclatant sur les rivières au milieu du jour, sur les arbres nus ou d'arabesques arrondies, ou encore sur les glaçons entassés, aveuglants, parmi la lucidité de l'hiver. Mais c'est la vérité brute des éclairages que cet artiste cherche, souvent indifférent aussi à l'agencement des masses, à la profondeur des espaces, à l'identité matérielle des objets. D'autres fois, il a des finesses déconcertantes, si justes qu'on en appréhende l'éclat étrange comme une virtuosité d'apparat, jusqu'à ce que l'examen attentif persuade et émerveille.

Prêt à se chercher sans cesse, fuyant le tourbillon des fausses conceptions d'art qui s'agitent dans le vide et l'artificiel, sachant tout du passé, mais dédaigneux du servage, Paul Gauguin, mort tristement isolé dans une île d'Océanie, en 1903, pour se reconnaître primesautier, avec la candeur généreuse du sauvage, dans l'ardeur délicate et la joie des naïves trouvailles, tout d'abord assez longtemps s'exila en un village, désormais illustre, de

la Bretagne : Pont-Aven. Autour de lui se groupèrent pour se développer selon l'exhortation de ses doctrines épurées, de jeunes artistes, un contemporain presque, le pauvre Vincent Van Gogh, que la ferveur de ses convictions hallucina. Né en Hollande, il s'en était venu en France à la découverte de la lumière et de l'art. Sa foi exaspérée produisit d'inouïs ruissellements de lumière embrasée sur les surfaces éclatantes : ses portraits aux regards écarquillés vivent d'une vie presque surnaturelle, abondante et magnifique ; ses paysages arlésiens ont bu le soleil, et ses grandes fleurs, ses soleils en feu d'un jaune ardent giroyant sur des fonds bleus aveuglent, brûlent le regard et réchauffent d'enthousiasme les esprits. Hélas, toute la vie magnifique du peintre avait passé dans son œuvre. La santé ébranlée, chancelante sous la continuité lamentable de souffrances stoïquement subies, de privations endurées orgueilleusement, ne tarda pas à détruire l'équilibre : une crise folle d'égarement, à 37 ans, le tua (1890).

Gauguin persista. Désabusé des efforts vains tentés en France, il résolut de chercher la source féconde dans une nature vierge. Déjà, il avait hanté les tropiques, avant de s'installer dans les îles du Pacifique. Dès 1891, il avait rapporté d'un premier séjour à Tahiti de nombreuses toiles ; à la Martinique il s'était affranchi des influences impressionnistes. Il se reconnaissait, tout entier, à présent. Exubérant certes, épris des couleurs vivaces et sonores, mais ramené à de primitives délices, à la simplicité des joies originelles, il conçut l'art, non plus dans son rôle vieilli d'analyse, mais comme évocateur de larges jouis-

sances d'esprit, résumant les énergies, les volontés latentes d'une race dans une synthèse décorative, largement significatrice, fournie et magnifiée de sa pleine valeur symbolique. De là ces simplifications de types, de mouvements, d'arrangements et de perspectives. Voyez comme les volumes y sont ; le modelé puissant, le mouvement se dégagent de l'enveloppe strictement arabesque des formes, non plus par tradition soumise, mais divinatrice, spontanée, révélatrice aussi, et d'autant plus efficace grâce à son originalité d'instinct. Et l'œil du peintre, partout en éveil, saisit, compare, choisit et dispose le sinué des lignes, l'équilibre des masses selon des données fugitives et éternelles qu'il fut le premier à découvrir et qu'on reproduirait en vain ; ils disent ce qu'il faut, à l'instant nécessaire et ne supportent pas d'être clichés.

Traditionnaliste de la sorte, Gauguin le fut, comme l'ont été, à sa suite, quelques autres encore et comme l'auraient voulu être les préraphaélites anglais. L'erreur de ceux-ci fut de croire à l'unité du beau, à son invariabilité. Gauguin et ses disciples ont compris que l'artiste porte en soi, en ses concepts propres, en sa vision originale, en sa sensibilité, l'origine, la matière, les ressources du beau. Transitoire comme tout ce qui est humain, certes, et révélant un seul esprit, non une école, l'émotion néanmoins s'en communique et renouvelle la masse obscure des sensations acquises, voilà l'art tout entier. Qu'importe une exécution selon des modèles éprouvés ? De la calligraphie ne signifie pas grand chose : au service d'une idée, c'est un moyen qui la diminue ou la corrompt. L'ingénue invention vaut mieux ; les faiblesses ne sont que

défauts d'élocution ; elle contient et propage dans toute sa force pure le vin de l'idée.

Les qualités de Gauguin n'appartiennent qu'à lui seul. En vain eût-on tenté de s'y hausser. La plupart de ceux qui ont goûté ses conseils l'ont compris. Ni M. Armand Seguin, son ami de longue date, ni même M. Emile Bernard, qui s'est fait un poncif d'une imitation des styles italiens, ni M. Paul Séruzier, égaré dans le besoin étrange de mensurer le primitif et les œuvres hésitantes des artistes de village, ni M. Maurice Denis, dont l'invention parfois uniforme installe dans des perspectives heureuses, longues, paisiblement ouvertes à la lumière et à la douceur d'un rêve mystique et familier, des personnages agenouillés, languides et pieux selon de rituelles traditions des âges religieux, ni M. Paul Ranson, qui éveille la splendeur de décoratifs paysages ou de motifs que son imagination arrange au gré des courbes agencées et des couleurs qui se confrontent largement étalées avec une grâce charmante, n'ignorent, selon l'expression de l'un d'eux, « la synthèse amoureuse de la ligne, l'harmonie par dérivés dans l'enveloppement général de l'arabesque », « cette orientation nécessaire, ajoute M. Charles Morice, et générale de la peinture, à la décoration qui appelle le symbole et qui, par conséquent, exige un effort intérieur et individuel, d'une part, c'est-à-dire quelque chose à symboliser, et, d'autre part, met l'art pictural en relation avec tous les autres arts, et avec la foule, et avec la vie, mais pour la dominer. »

Du groupe alors formé, quelques-uns se sont disjoints. M. Louis Anquetin, pris de scrupules respectables et sur-

prenants, de la méthode cloisonniste où il s'attacha un moment avec Gauguin et M. Emile Bernard, après qu'on eût cité de lui des panneaux d'une vie étrangement radieuse, ardente et sensuelle, désireux de trouver l'absolu du style, le mouvement généreux, la pleine pâte des anciens d'Anvers et de Venise, s'en est venu à pénétrer de trop près les ressources dont les maîtres ont usé par nécessité et par instinct du lieu et du moment; il semble s'être exilé de nos jours et d'ici pour vivre en l'entêtement étroit d'un disciple obstiné de Rubens, n'avoir foi qu'en des procédés éprouvés et des tendances que, subordonné à des concepts, si vastes soient-ils, étrangers à sa propre nature, à son instinct premier, il s'efforce de réaliser. Par cette pratique, avec une virtuosité du dessin inégalable dans le rendu des muscles en saillie et la vigueur du mouvement, il finit par voisiner avec d'autres peintres, comme lui tributaires d'un idéal qu'ils situent dans le passé, M. Armand Point qui revit à Florence par un effort froid d'archéologue et d'érudit, M. Séon, plus désert chaque année et plus désuet.

Par d'autres voies M. Vuillard, s'il n'échappe pas à l'impulsion première, en modifie l'effet. Lui aussi, le regard purgé de toute stérile vision convenue, net et ingénu, établit des synthèses. Mais d'un raffinement délicieux, il déplace l'objet de ses méditations et de ses observations. Il les situe dans les milieux les plus familiers, dans les intérieurs bourgeois, pimpants, éclairés selon les lumières d'ici, à la campagne, à la ville, dans nos demeures, où nous vivons. Il perçoit le sens du mobilier quotidien où notre lassitude s'accoude, où notre labeur

s'interrompt, où nos rêves se sont formés et se prolongent et s'éternisent. Qui mieux que lui, en quelques vastes décorations, en de multiples tableaux d'intimité, pénètre notre vie actuelle? Elle n'est plus sonore ni éclatante; elle est comme tapie, recluse en la douceur moelleuse de nos petites chambres modernes. Mais le rêve y trouve sa place, troue des échappées vers les mirages adorables de l'inconnu. Le décorateur expert lui crée ses motifs et lui prépare son essor, sans en préciser cependant les détours, pour qu'il puisse flotter au gré du hasard ou de la fantaisie. M. Vuillard compose des tableaux assez pleins par le groupement et assez variés par le coloris pour qu'on s'amuse à en suivre le dessin, à y débrouiller les correspondances et les oppositions nuancées. Seulement, on s'en peut distraire, tout se fond et s'indécise au point de n'agir que pour autant qu'on s'y prête, rien ne s'impose et ne saurait lasser. Peut-être les verts éteints, les jaunes flétris, très peu relevés de suffisantes notes étouffées de rose ou de rouge, tout au plus, pourrait-on dire, créent, ici, en dépit de l'habileté de doigté qu'a su mettre le peintre à les disposer, un peu de monotonie à assembler une atmosphère générale attristée et grise. Dans d'autres grandes décorations il n'en est pas de même et M. Vuillard a le droit, comme il a le pouvoir, de varier à l'infini ses effets, de tenter, comme il les réussit, toutes les harmonies.

Plusieurs tableaux de chevalets représentent des intérieurs riches, où, dans des attitudes habituelles, à la place accoutumée, les hôtes prolongent un instant de leurs habituelles occupations. Ici un homme sur un siège bas

lit, placé en face de sa femme qui brode, tous deux en silhouettes très noires parmi le papillotement des choses environnantes, tentures, divans, tapis, sous la lumière doucement diffuse des fleurs électriques, tamisées et voilées, du plafond. Un des charmes de cette peinture c'est d'avoir déplacé les sujets. On ne prend plus comme centre la figure humaine, entourée des choses familières. On peint le milieu où elle se tient d'habitude et on lui donne à elle-même la place et l'importance qu'elle s'y choisit. Il est rare que, chez soi, on élise précisément le milieu de son salon et qu'on efface de sa présence tout, sauf quelques menus détails. On n'est que la figure mouvante dont le passage modifie l'inertie des choses, les relie et leur impose un sens. C'est donc une curieuse physionomie que celle des intérieurs, où tout serait vacant comme un magasin de meubles et d'un froid désordre, si l'arrangement n'en était ordonné et conduit par une volonté consciente. D'elle tout a dépendu, mais ce qu'elle s'est créé pour sa joie n'existe, comme elle le voit, que d'un endroit déterminé, qui est le lieu de prédilection. C'est donc la saisir en action que de lui restituer sa place relative dans l'ensemble dont elle s'est entourée.

M. Pierre Bonnard, de même, observe les intérieurs, mais avec un esprit primesautier, narquois, qui va, en certaines rencontres, jusqu'à être inquiétant. D'une vision aiguë il se plaît à saisir des attitudes momentanées, des aspects très fugaces de l'heure et de la figure humaine. Souvent ce qu'il dessine paraît trop hâtif, insuffisamment établi. Qu'on y regarde de plus près. Rien ne cède, n'offusque ni ne se détraque. Il y met bien de l'esprit,

au reste, et aime montrer, en même temps que tel *Promenoir de café-concert*, où les éclaboussures d'une lumière brutale et fausse désaccordent l'apparence des visages et l'harmonie des formes, une *Femme à la toilette* debout devant sa psyché où elle est mirée, ou un profil net, solidement modelé de *Petit Garçon*. Il triomphe dans l'étude des éclairages lourds et sobres, d'un jaune épais, écartant, de la distance d'un cercle qu'ils emplissent, les ténèbres sournoises et confuses qui les cernent : autour de la table à manger d'un appartement bien bourgeois des têtes d'enfants s'inclinent avec docilité, soumises au jeu contrasté des lumières, absorbées par l'ombre.

Quelques touches assez rudement posées, énergiques surtout, établissent un site reposant d'arbres touffus et d'herbes au premier plan; derrière, plus délicatement presque suggérée, la mer soupire heureuse jusqu'à la ligne sinueuse de plus lointaines collines. C'est où M. K.-X. Roussel, auprès d'une source, rénove le mythe éternel de la *Fontaine de Jouvence*. Un vieillard cassé, tremblant, s'incline déjà pour boire, tandis que la nymphe, émue et souriante, assise au bord, regarde vers lui, accoudée sur l'urne qui s'épanche. Nul mieux que ce peintre ne sait pénétrer d'air et de vie ses paysages. Ils bruissent et, à les voir, il semble qu'on y vive. La présence des figures allégoriques en résume, par l'apparition d'une forme significative, le charme virgilien. Une *Pastorale* frêle et douce montre de dos dans un sous-bois une nymphe adorablement blonde assise sur les plis bleus du peplos qu'elle a rejeté. Ailleurs les fleurs qu'il a peintes, corolles jaunes, ardentes et joyeuses, hortensias orgueilleux,

sont d'une vie profonde et pleine, et il traite, au pastel, des silhouettes de paysages familiers d'une facture très personnelle, si légère que le moindre geste involontaire, la plus petite maladresse en briserait, semble-t-il, à un point tout de suite choquant, la juste et impressionnante harmonie.

A ce point de vue il importe de rapprocher du sien l'art poudroyant et lucide de M. Simon Bussy, au même titre que, plus récemment, de l'art de M. Bonnard l'art tendre et émouvant de MM. d'Espagnat, Laprade, Albert André. Mais il importe de se limiter, et, moins tôt venus, on les considérera comme ne s'étant découverts que depuis que l'aube du xxe siècle a surgi. Il ne sera point davantage insisté sur maint talent réel : je songe à MM. Henri Matisse, au délicieux Lebasque, à M. Louis Suë, à tant d'autres... Tout au plus, convient-il que soit signalée la diversité admirable où se marquent les faces contrastées du talent de M. Charles Guérin. Ce délicat artiste nous habitue à de songeuses flâneries par d'amples parcs profonds sous les frondaisons épaisses et ordonnées, auprès des parterres d'eau où fuse, solennel, le lent jet d'eau par gerbes de diamants clairs. Des femmes en robes surannées y délassent leur rêverie solitaire à contempler l'onde, les fleurs, l'air, et les grands oiseaux lorsqu'ils déploient l'éventail riche de leur queue enjoaillée. Des conversations comme chez Watteau et chez Lancret s'éternisent dans un recoin solitaire et calme ; la beauté se mire, songeuse, accoudée aux balustrades. Toute la grâce d'une nature parée fête la venue simple de celle dont l'enchanteresse présence la vivifie et la parfume. C'est un délice profon-

dément voluptueux, toute la griserie sensuelle d'une idylle lente et ardente. L'imagination souple et délicate ne nuit pas à la sûreté du métier. Tout, dessin et couleur, harmonieusement établi, provient d'une étude chaleureuse et sûrement plastique. Le peintre ne se subordonne pas au poète ; il l'égale, la fiction et la facture ne se distinguent pas.

Ailleurs, des motifs élémentaires ont séduit l'œil de l'artiste. C'est un rien, tel portrait de jeune femme, en costume moderne, bien sobre, terne, debout dans un coin de l'atelier ; c'est d'une vérité précise. Et ses natures mortes ! Une table de bois ciré emplit le cadre presque entier ; dessus, deux citrons jetés, dans sa soucoupe le modeste pot de terre vert et vernissé d'où s'échappe la tige d'un œillet rouge ; à quelque distance, une pipe de Hollande. Si chaque objet reçoit sa forme, son volume, son éclairage juste, cet arrangement, aux yeux distraits, passera peut-être pour quelconque, mais il faut être insensible au sens profond des choses familières pour ne pas être saisi d'admiration et d'émotion dès qu'on a donné à ses yeux l'habitude de bien voir. Mais lui-même, le peintre, dans cette discrétion de l'ordonnance, quelle sûreté incomparable de l'œil ! La pipe déplacée, un objet intervenu, plus accusé, négligé, toute l'harmonie cessait. Mettre, choisir, placer en valeur, là où il faut, ce qui est juste, fixer le ton et l'expression — l'art va-t-il au delà ?

Souvent encore ne va-t-il point jusque-là ! La rudesse de M. René Seyssaud s'accommode à merveille des roches calcinées et des lourds terreaux de sa terre natale qu'il représente avec la fruste brusquerie d'un paysan : il s'in-

génie à rendre les sites que violentent les lumières crues, sans plus haute préoccupation d'agencement ou d'harmonie. Peintre de pleine fougue, de sain tempérament, aucune contrainte ne l'arrête ou ne le corrompt.

En toute toile qu'un cadre ferme, M. Henry de Groux enserre l'irradiation d'une flamme. Il use du crayon de couleur dont s'écrase aux grains le cramoisi ardent ou le jaune en tumulte, il use des puissants jets très drus de sa brosse fébrile, n'importe : sa main impose aux images suscitées la ressemblance, avant tout, d'une flamme.

Cet art étrange et captivant, inhabile et enthousiaste, méditatif et forcené, qu'il évoque la tristesse déchue des grandes épopées de l'Empire, la haine ardente, l'Amour dévotieux et subtil de Dante Alighieri, la passion éternelle du Christ populaire qu'on bafoue aux carrefours, ou dresse dans leur beauté des portraits éclatants et pourprés de jeunes femmes, s'évade, réfléchi, de liens étroitement littéraires. Il ne s'y reflète nul mirage de convention ; il voit dans la pensée ou le rêve comme dans l'espace réel. Pour se conformer dans le métier à sa vision, il lui a fallu tout recréer pour n'en user qu'à la mesure de ses besoins. Ses moyens et la sorte de hourvari où s'en pressent les éléments épurent par leur vigueur le jaillissement un peu barbare d'une touffe très tragique.

C'est du pastel, comme M. Henri de Groux, qu'use, d'une tout autre manière, affinée, patiente et légère, M. Odilon Redon. Mais quelle fleur exquise de pastel ! A côté des lithographies graves, aux valeurs ménagées et approfondies, paisibles ou effarantes, des dessins merveilleux, le voici sonore et somptueux fixer les appari-

tions de la légende, la venue de la Reine extasiée au-devant du Roi Salomon. Sur les mers fantastiques glissent les barques sous un ciel de nuages diaprés ; des corolles exotiques, capiteuses et troublantes, avec des éclats métalliques dans le chatoiement de leurs pétales, se mêlent à de voluptueuses fraîcheurs d'eaux limpides. M. Odilon Redon se complaît aussi, moins souvent, à nous présenter, d'un pinceau trop sobre, des paysages réels, ou des fantaisies heureuses, délicates et splendides autant que ses dessins et ses pastels, ou des portraits parfaits dans l'élégance de leur dessin et le charme de leur coloris.

Plus mêlé à la vie quotidienne, avec l'âpre douleur aiguisée de son ironie, Henri de Toulouse-Lautrec, jusqu'à sa mort, se vit apprécier surtout en tant que lithographe. On se souvenait d'affiches sans rivales. On n'avait guère aperçu, outre des dessins incisifs, et palpitants d'une actualité saisie voracement, les aquarelles et les tableaux.

Qu'il ait pénétré dans la maison close, dans la brasserie ou dans le bar, dans le music-hall ou dans les coulisses du théâtre, en tous lieux où l'apprêt du geste, le convenu du sourire, l'étude de l'attitude donnent un aspect exceptionnel aux bêtes humaines qui les hantent, partout, il a surpris, sous la feintise d'une seconde nature, le secret tragique des sentimentalités étouffées dans la simplicité de l'automate soumis à des vouloirs traditionnels.

Toute une routine d'affectations professionnelles compose les dehors du pauvre être exalté ou déchu, dont le pouvoir décoratif lui est assuré par son adresse à des maquillages intellectuels ou physiques. Le jeu d'une actrice,

la séduction d'une soupeuse, même la morbide attirance d'une pierreuse, tout cela c'est le décor : décor tellement durable et nécessaire à leur vie que celles, tout d'abord, qui s'y confondent en sont les premières dupes, au point de ne pouvoir se douter qu'elles sont autre chose et mieux. Comme Daumier, comme Degas, Toulouse-Lautrec ne s'est pas arrêté à la morne ou fastueuse apparence. Il sert, il représente le décor exactement, c'est-à-dire avec tout ce qu'il comporte même de contrastes, d'involontaires contradictions, de révélatrices gaucheries. Sous la croûte de brillante apparence qui réjouit sans amertume l'œil spontané, il y a le monde des espoirs et des beautés oubliés, un chaos de bons vouloirs ingénus, de douceur native, de gaîté sans détour.

De singulières figures traversent cet œuvre. Elles sont abîmées d'onguents, toutes tirées par des contractions forcées et devenues habituelles, tuméfiées, hâves, émerillonnées et, comme dans la stupeur d'êtres vidées d'elles-mêmes, hantées par le spectre d'un intrus ; elles adoptent des démarches et des pauses qui, familières, se ressentent de n'être pas les leurs propres, et elles se montrent d'effarantes et de troublantes créatures énigmatiques à qui seules leur énigme est inconnue, des fantômes vivants, ambigus, pleins de terreur confuse et d'incertitudes, chatoyants et débiles, impérieux et ridicules.

Tout cela, on sait, dessiné avec quelle pureté manuelle ! des surprises, en un trait délicat, de quelles vérités passagères et d'autant mieux dénonciatrices ! ces lithographies fines, sans surcharges, sans hachures, sans métier appesanti, une constante sûreté. Et les tirages en couleurs,

que Lautrec surveillait avec une minutie jalouse, égalent les plus profondes aquarelles. Quant aux dessins et aux sanguines, on s'y émerveille d'un faire aussi délicat, aussi frais, directement significatif dans leur souplesse enlevée: je ne sais rien de plus pur, de plus *virginal* que certains profils de femmes.

C'est là un aspect du multiple talent de Lautrec, auquel on ne s'est pas suffisamment arrêté. Il y a, de lui, des portraits de femmes jeunes qui dépassent, par leur grâce, toute l'élégance maniérée, un peu monotone, que d'autres savent imposer indifféremment à leurs modèles.

Il trouve des jaunes qui fondent comme de prodigieux joyaux parfumés et des harmonies de couleurs d'une diversité constante. Ses études de femmes nues, telle accroupie, une autre étendue sur un sofa, blancheurs parmi des bleus lucides, puis tel coin d'appartement enveloppant un sérieux portrait, ou une femme à sa toilette, telles chevelures hiératisées de femelles dépoitraillées à la lèvre sanglante et vorace, tels détours de jardins feuillus, tel champ de courses sous les nuages, telle ruelle putride, forment le témoignage assuré d'une noble et impérissable maîtrise, la consécration définitive d'un labeur patient et audacieux, une œuvre, enfin, parmi les plus hautes de notre temps.

A la suite, autour de Toulouse-Lautrec, une nuée de dessinateurs *caractéristes*. Sans lien avec lui, sinon d'esprit très lointainement, et d'une génération plus ancienne de quelque vingt ans, M. Paul Renouard muse par les rues et d'un doigté léger note en courant les particularités amusantes des foules et de l'existence ; Félix Buhot

s'adonne à varier ses modelés discrets, à faire mordre finement ses eaux fortes ; M. Jean-Louis Forain, philosophe plein d'humeur méchante, marque d'un trait rapide le ridicule faste et les égoïsmes ; M. Willette égaie de ses dessins, de ses pastels les journaux de Montmartre au gré d'une fantaisie sans cesse en éveil ; irrespectueux, il nargue l'école et les institutions, c'est le bohême en révolte, le narquois Pierrot en habit noir que son propre crayon popularise. Parfois il s'adonne à une peinture endiablée et capricante ou réalise de sobres portraits (*portrait de son père*, 1887). M. Jeanniot, réaliste plus tendre, dit les idylles faubouriennes de la pierreuse et du soldat ; M. Helleu, d'une pointe-sèche élégante, caresse les nuques, les chevelures des belles jeunes femmes au profil aristocratique, ou il s'essaie à traduire le prestige des lumières d'automne noyées en l'eau confuse des bassins de Trianon, ou à en éveiller le chatoiement en de vieux vitraux des cathédrales.

Plus jeunes, M. Charles Léandre, de son coup de crayon gracieusement romantique, éveille le souvenir de belles effigies de grisettes, de lorettes ou ridiculise la prétention béate des souverains et des hommes d'Etat ; M. Hermann-Paul, sans forcer, dénonce l'opacité pâteuse de notre belle bourgeoisie ; M. Ibels, avec quelque aigreur, accuse ses tares ; M. Vallotton y insiste ; M. Jossot les exagère au point de les rendre méconnaissables ; tandis que M. Jean Veber se délecte en des tableaux de féerie et d'humour, où il déploie une imagination incontestable ; M. Milcendeau avec tranquillité dépeint l'existence paisible des paysans de Vendée ou d'Espagne, et M. Stein-

len d'une ardeur généreuse fait mouvoir les foules faubouriennes, puissantes tour à tour ou joyeuses, ou représente dans leur grâce nonchalante les félins.

Qu'au moyen d'une observation pénétrante de la nature des choses, au moyen d'une réflexion assidue, tantôt narquoise, burlesque au besoin, ou plus volontiers assagie, abstractrice et généralisatrice, la plupart des artistes tard venus s'ingéniassent à reconstituer, multiple, divers à l'infini, un style nouveau, et qu'ils en fussent ou non conscients, le résultat de leurs recherches ou de leurs efforts ne pouvait plus prétendre à établir une formule absolue et exclusive de beauté, de tendance, de caractère, ni de facture. Evadé des écoles strictes, jalouses et autoritaires, on ne pouvait songer à les rétablir. D'autre part, les héritiers présomptueux et déchus des apôtres classiques d'une main chancelante appliquaient leur reste d'ardeur à répéter, à banaliser le fruit d'un enseignement suranné et mal compris. Des réalistes grossiers prenaient pour un labeur véridique leurs besognes bâclées de lourdauds. Il y eut réaction. Sans doute s'accordait-on sur un point : tout ce qui est artificiel dans les moyens ou conventionnel dans la fiction devait être aboli et rejeté. Il fallait reconnaître en soi une ingénue personnalité, et y adapter des moyens contrôlés aux sources, rafraîchis, innovés. Mais les tempéraments et les courages atteignent à des niveaux divers. Les uns abandonnent une part, sans scrupule, de l'hoirie caduque, se démentent pour le surplus qu'ils amalgament tant bien que mal à des convictions provenues de lieux entre eux fort éloignés ; d'autres bannissent, suppriment, et ne trouvent rien en place ;

d'autres oscillent, passent de l'audace et de la forfanterie à la plus démente timidité, essaient ceci, repoussent cela, y reviennent. Il y a de lâches abandons, des dérélictions intéressées, comme des obstinations et des volontés inébranlables. Puis, que de buts poursuivis, que de chemins où on s'engage ! M. Filiger reste mystique ; M. Osbert, si pur qu'il semble, de plus en plus lointain, inconsistant, se répète, stérile ; M. Trachsel trace des lignes d'architectures follement embrasées ; M. Maufra, ébloui par M. Claude Monet, ne se dégage point des influences, MM. Schuffenecker, Guilloux, Antoine de la Rochefoucauld, de Feure, Gausson, s'enlisent. Cependant certains, aventurés aux voies divergentes de la synthèse, montent vers la réputation, vers le succès, tandis que plusieurs, par des régions moins immédiatement étincelantes, à l'écart du public, méditent sur les destinées de l'art, environnés du respect et de l'admiration plus discrète des adeptes.

Le public n'aime les nouveautés qu'à la condition qu'on ne la découvre pas trop à l'écart de ses chères habitudes. Seulement, ce qui est scandale aujourd'hui, demain sera usuel. Les précurseurs, les novateurs disparaissent, laissant un renom redoutable, c'est aux œuvres d'une seconde période que se rallie le goût de la foule.

Le temps présent de l'élaboration, au surplus, désoriente. Plus rien n'est sûr. On ne sait ce qu'on peut aimer. Les réalisations les plus contradictoires sollicitent l'attention ; tant de talent dépensé, à qui donc entendre ? à qui s'intéresser ? Populaire ici, l'art se fait ailleurs distant ; il est mondain, il est philosophique, religieux ; il parcourt

toutes les gammes de la pensée humaine, prodigue les séductions du métier.

C'est la féconde liberté qui s'établit. Les viéilles entraves ont été brisées ou dénouées. Et maintenant selon leur nature propre les peintres évoluent sans le souci de se conformer à un idéal préexistant, qui contrarie leur expansion ou neutralise leur élan.

C'est pourquoi, tandis que les chercheurs d'harmonies, on peut dire, spirituelles, établissent des rapports par la pensée entre les façons de percevoir les sensations et de concevoir la vérité universelle, il existe, à part, un groupe généreux de peintres qui serrent de plus près la réalité, qui n'idéalisent pas de parti-pris, si néanmoins la conséquence indirecte de leur style les y amène bientôt, et par nécessité.

Comme à Puvis de Chavannes se peut rattacher le mouvement panthéiste inauguré par Gauguin, aux impressionnistes (et, par là, à Delacroix, aux Anglais, à Anvers et à Venise) se rattache l'initiative de Seurat et de M. Paul Signac, qui donna naissance à ce qu'on a appelé le chromo-luminarisme, le néo-impressionnisme, le pointillisme et même le *confettisme*.

Chez les artistes de ce groupement, tous épris des beautés resplendissantes et heureuses de la pure couleur, — chez ces hommes d'une nouvelle Renaissance, si on les oppose à leurs contemporains en qui survit la préoccupation immédiate de l'idée froide ou du moins abstraite, comme chez les sages du Moyen-Age, — l'apparence extérieure de l'œuvre détermine le sens de leurs pensées et de leurs réformes. Ce qui, auparavant, constituait une

réussite du hasard, une adresse de l'esprit en éveil, se transforme en méthode rigoureuse, dont jamais l'efficacité ne se dément.

La tristesse assombrie des toiles d'autrefois les a désespérés. Ils y remarquent la richesse, néanmoins, de quelques intenses morceaux, et ils retrouvent l'analogue aux tableaux impressionnistes. Aussi, Seurat d'une part, M. Signac de l'autre se rejoignent bientôt à comprendre l'inouï resplendissement des tons employés purs, équilibrés et contrastés par points menus, sans un mélange, chaque pigment rehaussé de blanc ou du contraste d'un pigment complémentaire. Ils ne sauraient donc hésiter. Seurat tout d'abord essaie l'application de sa théorie dans ses dessins noirs et blancs qui contiennent une lumière plus éclatante que mainte toile radieuse. Néanmoins, dans ses premiers tableaux, dans la *Baignade*, une intrusion de teintes rabattues s'oppose encore au plein effet des touches contrastées. M. Paul Signac intervient, plus délibérément ; ils se forment l'un par l'autre, ils se complètent jusqu'au jour où, en pleine montée de formation, Seurat meurt, à 32 ans, en 1891. Il laisse, avec des études et des esquisses, plusieurs tableaux, des coins de ports et de plages, des bords de la Seine que l'air emplit et vivifie, une grande composition : *Un dimanche à la Grande Jatte*, qui exprime la poésie banale des banlieues dominicales : l'effet des atmosphères et de l'éclairage y modifie selon une vérité surprenante, dès qu'on fixe son attention avec sérieux, les silhouettes de la plante, des êtres humains et des animaux.

En tant que point de départ, son œuvre est considé-

rable. Mais son apport demeure conventionnel, parce qu'il ne se dérobe pas aux exigences mathématiques d'une théorie trop étroite. Durant des temps, M. Paul Signac et ceux qui, nouvellement, se sont groupés autour du souvenir de l'initiateur disparu, MM. Edmond Cross, Maximilien Luce, Théo van Rysselberghe, Angrand et Petitjean, trop résolus et trop patients, piëtinent dans la formule. Ils appliquent avec conscience les recettes de la division des tons, par touches uniformément posées et espacées suivant la direction générale où ils disposent, en vue d'un effet déterminé, les éléments objectifs ou effectifs de leurs compositions, et leurs œuvres restent froides, encombrées, souvent lourdes, encore que chatoyantes. Puis tout à coup les voici qui s'allègent, s'illuminent encore, s'approfondissent et s'échauffent. Ils se sont libérés tour à tour, ils sortent de tutelle. Les marines pulvérulentes de M. Paul Signac prennent leur pleine valeur de poèmes diaprés ; les paysages fleuris et silvestres, les *Venise* de M. Edmond Cross irradient au soleil, engagent la rêverie amoureuse de toutes les forces de la nature à les hanter comme on s'égare au ruissellement lumineux d'une fête idéale ; les portraits de jeunes femmes et d'enfants sous les doigts de M. Van Rysselberghe s'allument de chairs radieuses, de prunelles franchement dardées, de lèvres tendres ; tel visage rit en plein soleil, très clair dans la clarté du ciel et de la mer. Dans des paysages, l'eau se soulève, s'enroule, se dissout et se rejoint selon des rythmes et jusqu'au fond des étendues ; les dunes, les plages ou les falaises en accueillent doucement la nostalgique torsion qui les baigne ; l'air s'épure, se purifie,

respire, tend, avec les nuages ou la clarté nue du ciel, à se fondre vers l'horizon parmi le baiser soupirant de la vague calme et sans écume, mais surtout, prodigieusement, la lumière, le soleil diffus partout circule, assaille les éléments de l'espace, les imprègne, palpite en chacun d'eux ; ils s'épousent dans sa splendeur dispersée à l'infini. C'est la mer même, c'est l'atmosphère, la vie des atomes impalpables et omniprésents, c'est la lumière et l'air.

Le métier du pointilliste, sur toute autre chose, dès qu'il se dégage de l'étroitesse des formules trop exactes, et a crevé l'apparence de voile figé qui s'est trop longtemps imposé à ses visions, excelle à peindre l'intangible que, partout, on voit clairement et que les peintres, même les impressionnistes, avaient toujours négligé. Aussi quel poudroiement vivant de l'espace dans la grande composition des *Baigneuses* ! dans cette décoration, où auprès des jeunes femmes groupées dans un parc délicieux au bord d'une pièce d'eau, se jouent des cygnes, et que l'artiste a placée dans un hôtel privé de Bruxelles ! Enfin il dessine avec une sûreté, on serait tenté de dire, néo-classique, sans tout ce que ce terme sous-entend de correction impassible et compassée, — ou plutôt son dessin, d'une arabesque originale, très volontaire et consciente, se caractérise par sa certitude et sa netteté très franche.

Dans l'art de M. Luce règne une suprême probité, une conscience droite qui préside à la patience du labeur, une volonté nette, et toute la précision d'une étude assidue.

A côté de quelques toiles où tiennent des paysages de banlieues claires, de vues du Paris populeux et mouve-

menté, dont le ton rebute un peu, le plus souvent, par sa sécheresse, de sites de Londres sous un brouillard sans doute trop lumineux et palpitant (cependant la gare de Cannon-Street se tasse bien en sa lourdeur sombre au bord d'une Tamise épaisse sous le pont), M. Luce a rapporté de nombreux tableaux d'une contrée de charbonnages et d'usines, montrant des cicls embrasés de fumées multicolores et malsaines, la terre maigre surchargée de monceaux de houille, la rivière de Sambre où les canaux reflètent les lueurs sinistres.

La violence des éclairages et des ombres autour des cheminées d'où sort l'haleine acide des verts aciers plaque de tons lugubres et crus les monuments de briques encore roses. Le ciel intoxiqué luit d'un bleu plus terrible, la lumière formidable et fausse éclabousse et corrompt tout l'espace, des jets de flammes triomphales et diverses illuminent de leur expression soudaine l'attitude tragique et familière des ouvriers, mais, parfois, un paysage doux est attristé par la présence de fours ou de machines abandonnés, la nuée est envahie d'orage et de lueurs discordantes pour attester le proche voisinage des industries.

L'action dernière de l'art français s'étend sur des peintres de tous les pays, actuellement. On l'aperçoit, diversement et de divers points provenue, chez les Américains Alexander, si proche de la Gandara, Walter Gay, discret et correct évocateur ; Morrice, délicieux chanteur de paysages dans la brume, comme aussi plus ancienne, chez le robuste et ample portraitiste Sargent. Si voisins, depuis Manet, par Degas, et non loin de Vuillard, on la retrouve chez le

Belge George Lemmen et chez le Russe Jean Peské. Néanmoins elle se dégage autrement encore ici même, et M. Caro-Delvaille magnifie, selon des rythmes inaperçus, avec un souci des hautes arabesques décoratives, les intimités familiales, tandis que déjà, dans le chemin qu'il s'est choisi, lui emboîtent le pas M. Bergès et M. Hugues de Beaumont.

CONCLUSION

Quelle que puisse dans l'avenir être estimée la valeur comparative de l'art pictural français au XIXe siècle, son importance et son apport demeureront considérables. Que l'on envisage les deux dates extrêmes, 1801 et 1900, comment ne pas admirer? Au début, l'art, fatigué par les excès irréfléchis des périodes antérieures, à l'instigation d'un homme d'élite, ennemi des vains ornements et conscient de la haute action intellectuelle et sociale auquel il le fera directement participer, se retrempe dans ses principes. Les droits de la rêverie et de la fantaisie sont parallèlement préservés par l'ingénue et savante persistance de Prud'hon. Puis, lorsque l'art a été débarrassé de ses misérables agréments d'une dépravation musquée, avec Gros il incline à l'héroïsme dont la flamme embrasera les premiers foyers romantiques. Mais à la fin du siècle, où se limite le domaine de l'art? Tous les chemins lui ont été conquis, il aspire aux buts les plus divergents. Il ne sert plus un dogme préétabli ; on comprend qu'il

existe selon la mesure du rêve, de l'espoir et de l'émotion qu'il éveille dans les cerveaux humains.

La critique, en conséquence, n'a plus droit de se placer à son vieux point de vue absolu. Elle doit étudier les rapports établis entre une œuvre produite et l'effet que cette œuvre réalise. Tout ce qui renouvelle, augmente ou modifie une sensibilité en éveil constitue valablement un apport. C'est pourquoi l'auteur a considéré comme sa tâche de se placer, aux différents temps qu'il s'est efforcé de faire connaître, en présence de l'art et des artistes, directement, sans rien dissimuler des lassitudes et des dégoûts, sans rien restreindre ou modérer des espérances et des enthousiasmes qu'il eût éprouvés, lui semble-t-il, s'il eût vécu leur contemporain. Quant aux dernières années du siècle, où bien des réalisations pour s'achever, ou seulement s'affirmer, exigent du temps encore, de simples et naïves impressions sont plus souvent présentées au lecteur que des jugements bien mûris. Il est malaisé de prévoir avec netteté où aboutira la carrière de maint artiste : tel se révèle soudain dont les tâtonnements paraissaient l'égarer parmi les ténèbres, tel autre ne progresse ni ne se développe ainsi qu'on l'eût pensé, change tout à coup sa manière ou piétine sur place. Une circonspection infinie devait être apportée dans l'étude de ces épisodes hésitants et mystérieux où se prépare l'évolution ou la stagnation d'un esprit. L'auteur manque de cette vertu peut-être, car il sent trop bien qu'il ne s'est pas dégagé de la tyrannie de ses préventions et de ses sympathies, en quelque sorte, innées : il s'exalte pour ou contre, au lieu de regarder avec la froideur qu'y mettrait un philosophe.

Puissent les enthousiasmes auxquels le font aboutir aussi quelques-unes des œuvres terminées, depuis des temps plus ou moins anciens, avec les jours de qui les conçut et les réalisa, apparaître, ceux-là du moins, justifiés par la raison.

APPENDICE

—

A

DISTRIBUTION GÉOGRAPHIQUE

DES ŒUVRES PRINCIPALES DE QUELQUES PEINTRES DU XIXe SIÈCLE

(David, Prud'hon, Ingres, Delacroix, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes, Manet).

Louis David

Avignon. — *Musée Calvet.* La mort de Barra.
Bruxelles. — *Musée Moderne.* 1. Marat assassiné, dans sa baignoire.
2. Le flûtiste Devienne.
Cherbourg. — *Musée.* Patrocle.
Douai. — *Musée.* Portrait de Mme Tallien.
Lille. — *Musée.* 1. Bélisaire demandant l'aumône.
2. Portrait de Napoléon en costume impérial.
3. Apelles peignant Campaspe en présence d'Alexandre.

Le Mans. — *Musée.* Le Conventionnel Gérard et sa famille.

Marseille. — *Lazaret de la Santé.* Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés.

Montpellier. — *Musée Fabre.* 1. Portrait du médecin Alphonse Leroy.
2. Hector traîné dans la plaine de Troie.

Paris. — *Louvre.* 1. Léonidas aux Thermopyles.
2. Les Sabines.
3. Le Serment des Horaces.
4. Le Serment des Horaces, esquisse.
5. Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils.
6. Bélisaire demandant l'aumône.
7. Combat de Minerve contre Mars.
8. Les amours de Pâris et d'Hélène.
9. Portrait de M. Pécoul.
10. Portrait de Mme Pécoul.
11. Portrait de M. Sériziat.
12. Portrait de Mme Sériziat.
13. Portrait du pape Pie VII.
14. Portrait de Mme Récamier.
15. Portrait de Mme Chalgrin.
16. Portrait d'Antoine Mongez et de Mme Mongez.
17. Les Trois Dames de Gand.
18. Portrait de Bailly.
19. Portrait de David jeune.
20. Sacre de Napoléon par le pape Pie VII.
21. Serment du Jeu de Paume.

Musée Carnavalet. Marat assassiné, buste, esquisse.

Rouen. — *Musée.* Portrait de Mme Vigée-Lebrun.

Valence. — *Musée.* La mort d'Ugolin.

Versailles. — *Musée.* La distribution des Aigles.
Marat assassiné (copie par Langlois, sous la direction de David).

Pierre Prud'hon

Chantilly. — *Musée Condé.* 1. Sommeil de Psyché.
2. Etude pour le tableau Vénus et Adonis.
3. Hommage à la Beauté, esquisse.

Dijon. — *Musée.* 1. Portrait de Devosge.
2. Dieu débrouillant le Chaos, esquisse.
3. Plafond : la Bourgogne dominant la Mort et le Temps et entourée des Vertus et des Beaux-Arts.
4. Portrait de Georges Anthony.
5. Portrait de M. Musard.
6. Portrait du sculpteur Bornier.

Lille. — *Musée.* Le Rêve du Bonheur.

Lyon. — *Musée.* Portraits de femme et d'enfants.

Montpellier. — *Musée Fabre.* Allégorie.

Paris. — *Louvre.* 1. Le Christ sur la croix.
2. Le Christ sur la croix, esquisse.
3. L'Assomption.
3. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.
5. Entrevue de Napoléon et de François à Sarutschitz.
6. Plafond de la salle de Phidias : Diane suppliant Jupiter.
7. Médaillon du plafond, salle des Antonins : Deux Génies des Arts.
8. L'Etude.
9. Portrait de l'impératrice Joséphine.
10. Portrait de Mme Jarre.
11. Portrait d'un jeune homme.
12. Portrait du baron Denon.
13. Portrait de Marie-Marguerite Lagnier.
14. Enlèvement de Psyché.

15. Mariage de Napoléon et Marie-Louise, composition allégorique, esquisse.
16. La Sagesse ramenant la Vérité sur la terre.
17. Portrait de M. Vallet.

Troyes. — *Musée.* Etude.
Collections particulières. — Bonnat, Chéramy, Jahan, Maciet, Rouart, Vitta, Wallace, etc.

Ingres

Aix. — *Musée.* 1. Thétis implorant Jupiter.
2. Portrait de Granet.
Angers. — *Musée de l'Hôtel Pincé.* Françoise de Rimini.
Autun. — *Cathédrale.* Saint-Symphorien.
Bruxelles. — *Musée moderne.* Virgile lisant l'*Enéide*.
Chantilly. — *Musée Condé.* 1. Portrait d'Ingres, à 24 ans.
2. Portrait de Mme Devançay.
3. Stratonice.
4. Vénus Anadyomène.
Dampierre. — *Château.* L'Age d'Or.
Florence. — *Uffizi.* Portrait d'Ingres.
Liège. — *Musée.* Bonaparte, consul.
Montauban. — *Cathédrale.* Le Vœu de Louis XIII.
Musée. 1. Le Songe d'Ossian.
2. Jésus parmi les docteurs.
3. Roger délivrant Angélique.
4. Portrait du père de l'artiste.
5. Dessins en très grand nombre.
Montpellier. — *Musée Fabre.* Mort d'une jeune grecque.
Nantes. — *Musée.* Portrait de Mme de Sénonnes.
Paris. — *Louvre.* 1. J.-C. remet à saint Pierre les clés du Paradis.
2. Jeanne d'Arc à Reims.
3. Vierge à l'hostie.
4. Homère déifié.
5. Chérubini, portrait historique.

6. Œdipe expliquant l'énigme.
7. La Source.
8. La Source.
9. Odalisque couchée.
10. La Baigneuse.
11. Vénus Anadyomène.
12. Roger délivrant Angélique.
13. Apothéose de Napoléon, esquisse.
14. La Chapelle Sixtine.
15. Portrait de M. Cordier.
16. Portrait de M. Bochet.
17. Portrait de Bertin l'aîné.
18. Portrait de Philibert Rivière.
19. Portrait de Mme Rivière.
20. Portrait de Mlle Rivière.

Ecole des Beaux-Arts. Romulus vainqueur d'Acron.

Perpignan. — *Musée.* Portrait du duc d'Orléans.

Rouen. — *Musée.* La Belle Zélie.

Collections particulières. — Mme Adam, Bonnat, prince Amédée de Broglie, Chéramy, Duret, Gallimard, d'Haussonville, Groult, Pancoucke, Rouault, Georges Viau, etc.

Eugène Delacroix

Arras. — *Musée.* Saint Etienne.

Bordeaux. — *Musée.* 1. La Grèce expirante sur les ruines de Missolonghi.
2. Boissy d'Anglas à la séance du 1er prairial, an III.
3. Un lion, esquisse.
4. La Chasse aux lions (endommagée par un incendie).

Un Arabe, esquisse.

Bruxelles. — *Musée moderne.* Apollon vainqueur du serpent Python (esquisse pour le plafond au Louvre).

Cambrai. — *Musée.* 1. Prométhée.
2. Mort d'un empereur romain.

Chantilly. — *Musée Condé.* 1. Corps de garde au Maroc.
2. Les deux Foscari.
3. Saint Louis au pont de Taillebourg (aquarelle).

Chinon. — *Bibliothèque.* Portrait de Rabelais.

Grenoble. — *Musée.* Saint Georges.

Lille. — *Musée.* 1. Médée.
2. Médée, esquisse.
3. La chaste Suzanne, esquisse.
4. Fleurs.

Londres. — *Galerie Richard Wallace.* Marino Faliero.

Lyon. — *Musée.* 1. Marc-Aurèle.
2. Assassinat de l'évêque de Liège.

Montpellier. — *Musée Fabre (collection Bruyas).* 1. La Mulâtresse.
2. Femmes d'Alger.
3. Cavaliers arabes.
4. Portrait de Bruyas.
5. Michel Ange dans son atelier.
6. Daniel dans la fosse aux lions.
7. Mulâtresse.

Nancy. — *Musée.* Mort de Charles le Téméraire.

Nantes. — *Musée.* Le Caïd marocain.

Nantua. — *Eglise.* Saint Sébastien.

Orcemont (S.-et-O.). — *Eglise.* Vierge.

Paris. — *Louvre.* 1. Dante et Virgile aux Enfers.
2. Scènes des massacres de Scio.
3. Le 28 juillet 1830 (la Barricade).
4. Femmes d'Alger dans leur appartement.
5. Noce juive dans le Maroc.
6. Le Naufrage de Don Juan.
7. Prise de Constantinople par les Croisés.

8. Portrait de Delacroix.
9. Hamlet au cimetière.
10. Jeune tigre jouant avec sa mère.
11. Ophélie.
12. Christ en croix.
13. Persée délivrant Andromède.
14. Lion au sanglier.
15. Lion dévorant un lapin.
16. La Fiancée d'Abydos.
17. Médée.
18. L'Enlèvement de Rébecca.
19. Lion dévorant un caïman.
20. Hamlet et Horatio.
21. Lionne prête à s'élancer.
22. Apollon vainqueur du serpent Python (plafond de la galerie d'Apollon).

Conseil d'Etat. Justinien dictant ses lois.

Chambre des Députés. a) *Salon du roi* : décoration, quatre grandes figures allégoriques et des pendentifs.

b) *Bibliothèque.* Décoration : Histoire de la civilisation, depuis Orphée jusqu'à Attila (21 compositions).

Sénat. Décoration de la Bibliothèque : Dante rencontre aux Champs-Elysées les grands poètes de l'Antiquité.

Saint-Denis du Saint-Sacrement. Pieta.

Saint-Paul Saint-Louis. Le Christ au jardin des Oliviers.

Saint-Sulpice. Décoration de la Chapelle des saints Anges (3 compositions).

Toulouse. — *Musée.* Muley Abd-Er-Rhaman.

Tours. — *Musée.* Comédiens arabes.

Valmont. — *Château.* Deux fresques : Léda, Bacchus.

Versailles. — *Musée.* Bataille de Taillebourg.

Collections particulières. — Beurdeley, Gallimard, Moreau-Nélaton, Rouart, Vitta, etc.

J.-F. Millet

Copenhague. — *Musée Jacobsen.* La Mort et le Bûcheron.
Glasgow. — *Musée.* Le Parc à moutons.
Lille. — *Musée.* La Becquée.
Marseille. — *Musée.* Femme faisant manger son enfant.
Montpellier. — *Musée Fabre.* Leçon de flûte.
Offrande à Pan.
Paris. — *Louvre.* 1. Eglise de Gréville.
2. Baigneuses.
3. Les Glaneuses.
4. Le Printemps.
5. Brûleuse d'herbes.
6. Les Botteleurs.
7. Le Fendeur de bois.
8. Précaution maternelle.
9. Le Vanneur.
10. La Lessiveuse.
Rouen. — *Musée.* Portrait d'un officier de marine.
Collections particulières. — Collections Chauchard, Dollfus, Rouart, etc.

Gustave Courbet

Besançon. — *Musée.* Biche forcée sur la neige.
Douai. — *Musée.* La Réflexion.
Dresde. — *Musée.* Les Casseurs de pierres.
Lille. — *Musée.* 1. Une après-dînée à Ornans.
2. Paysage à Honfleur.
3. Paysage par un temps de pluie dans le jardin de l'Abbaye de Loos.
4. Paysage.

Montpellier. — *Musée Fabre (collection Bruyas).* 1. Portrait de Bruyas.
2. Bonjour, M. Courbet !
3. Portrait de Courbet, (l'homme à la pipe.)
4. Solitude.
5. La Fileuse endormie.
6. Les Baigneuses.

Nantes. — *Musée.* Les Cribleuses de blé.

Paris. — *Louvre.* 1. L'Enterrement à Ornans.
2. L'Homme blessé.
3. Portrait de Champfleury.
4. Combat de cerfs.
5. Remise de chevreuils.
6. Chevreuils sous bois.
7. Portrait de Courbet (l'homme à la ceinture de cuir).
8. La Vague.
9. Le Ruisseau du Puits noir.

Musée de la Ville (Petit Palais) La Sieste.
Portrait de Proudhon.

Puvis de Chavannes

Amiens. — *Musée.* Concordia.
Bellum.
Travail.
Repos.
Ave, Picardia nutrix.
L'Automne.
Ludus pro patria.
} ensemble décoratif.

Boston. — *Bibliothèque.* Les Muses inspiratrices, ensemble décoratif.

Florence. — *Uffizi.* Portrait de Puvis de Chavannes.

Lille. — *Musée.* Le Sommeil.

Lyon. — *Musée.* 1. Le Bois sacré.
Vision antique.
Inspiration chrétienne.
Le Rhône.
La Saône.
} ensemble décoratif.

2. L'Automne.

3. Portrait de Mme Puvis de Chavannes.

Marseille. — *Musée.* Marseille, colonie grecque.
Marseille, porte de l'Orient.
} ensemble décoratif

Retour de chasse.

Paris. — *Luxembourg.* Pauvre pêcheur.

Hôtel de Ville. Victor Hugo.
Le Saisons.
} ensemble décoratif.

Panthéon. Vie de sainte Geneviève, 2 décorations.

Sorbonne. Décoration du Grand-Amphithéâtre.

Poitiers. — *Hôtel de Ville.* Vie de sainte Radegonde.
Charles Martel, vainqueur des Sarrazins.
} ensemble décoratif.

Rouen. — *Musée.* Inter artes et naturam, ensemble décoratif.

Collections particulières. — Chéramy, Haviland, Bonnat, etc.

Edouard Manet

Berlin. — *Galerie Nationale.* Dans la Serre.

Paris. — *Luxembourg.* Olympia.
Au balcon.

Collections particulières. — Durand-Ruel, Duret, J.-B. Faure, Gallimard, Moreau-Nélaton, Pellerin, Rouart, etc., à Paris; Havemeyer, Vanderbilt, à New-York, etc.

B

MUSÉES

OU SONT CONSERVÉES DES ŒUVRES DES PEINTRES FRANÇAIS DU XIXe SIÈCLE

1. — En France.

Aix-en-Provence. — Brascassat, Dubufe, Feyen-Perrin, Marguerite Gérard, Granet, *Ingres*, Signol, Watelet.

Alençon. — Charlet, Court, *Decamps*, *Géricault*, Laurens, Legros, Marilhat, Scheffer.

Amiens. — Aligny, Barrias, Bellangé, Cl. Boulanger, Breton, Cabat, Callet, *David*, Drolling, G. Ferrier, *Fragonard*. Gérôme, Granet, Heim, Jongkind, Lefebvre, Lethière, E. Lévy, Lhermite, Maignan, Mauzaisse, Meynier, Picot, *Puvis de Chavannes*, J. B. Regnault, Schnetz, Tattegrain, H. Vernet, Vien, Vincent, Watelet.

Angers. — Baudry, Blanc, Devéria, Guérin.

Arras. — Bonvin, Breton, *Delacroix*, Diaz, Feyen-Perrin, *Fragonard*, Glaize, *Gros*, Point, Schnetz, Signol, Yvon.

Avignon. — Carrière, Couder, *David*, Devéria, *Géricault*, Granet, Gudin, P. Huet, Laurens, Roll, H. Vernet.

Bayonne. — Bonnat.

Besançon. — *Courbet*, *Fragonard*, Gérard, Gigoux, *Greuze*, Scheffer.

Béziers. — Cabanel, Corot, Daubigny, Diaz, Flers, Isabey, Laurens, Roll, Vien.

Bordeaux. — Baudry, Bellangé, Rosa Bonheur, Bonnat, Bouguereau, Cabat, Chaplin, Charlet, Léon Cogniet, *Corot*, Daubigny, Dauzats, *Delacroix*, Delaunay, Diaz, Drolling, Français, Gérôme, Gigoux, *Gros*, Gudin, Harpignies, P. Huet, E. Isabey, Lewis-Brown, H. Martin, Pils, Roqueplan, Troyon, Ziem.

Bourg-en-Bresse. — Gustave Moreau.

Caen. — Chartran, Gérard, R. Lefèvre, Luminais, Ribot.

Cambrai. — Chintreuil, *Delacroix*.

Carcassonne. — Benjamin-Constant; Cabanel, Daubigny, Girodet, Justin Ouvrié, Laurens, Lerolle, Luminais, Mauzaisse, H. Martin, Van Spaendonck.

Châlons-sur-Marne. — Cabat, Daubigny, Le Sidaner.

Chantilly (Musée Condé). — Baudry, Bellangé, Benouville, Bonnat, *Corot*, Daubigny, *Decamps*, *Delacroix*, Delaroche, Detaille, Fromentin, Gérard, Gérôme, *Greuze*, *Gros*, Hébert, J.-B. Huet, *Ingres*, Jalabert, Laurens, Marilhat *Meissonier*, de Neuville, Protais, *Prud'hon*, Raffet, L. Robert, Scheffer, C. Vernet, H. Vernet, Winterhalter, *Ziem*.

(Maison de Sylvie). — L.-O. Merson.

Chartres. — Bouchot, Cochereau, Dupré, *Puvis de Chavannes*, H. Robert.

Chaumont. — Dehodencq.

Clermont-Ferrand. — *Chassériau*, *Géricault*, Laurens.

Dijon. — Billotte, L. Boulanger, Bouguereau, Devosge, Français, Gervex, Guillaumet, Henner, Hoin, Legros, G. Moreau, Nanteuil, de Neuville, *Prud'hon*, Trutat, Swebach.

Douai. — Brascassat, *Courbet*, *David*, Fromentin, Taunay, Vien.

Dunkerque. — Dehodencq, Detaille, Larivière, Ranvier, Robert-Fleury, Tattegrain, Weerts.

Grenoble. — Achard, Callet, *Delacroix*, Doré, *Gros*, Vien, Hébert.

Le Havre. — Boudin, Couture, Laurens, Nanteuil, Roll, Troyon.

Lille. — Agache, Aligny, Amaury-Duval, Bastien-Lepage, Baudry, Béraud, V. Bertin, Boilly, Bonnat, Bonington, Bouchot, Cl. Boulanger, Brascassat, Breton, Butin, Cabanel, Cabat, Carolus-Duran, Casanova, Cazin, Chintreuil, Comerre, *Corot*, Couder, *Courbet* (4), Dauzats, *David*, *Delacroix* (4), Diaz, *Fragonard*, Français, Gallait, Gervex, Eva Gonzalès, *Greuze*, Guillaumet, Harpignies, Hennequin, Henner, P. Huet, Lagrenée l'aîné, Lami, Lethière, Maignan, Marilhat, H. Martin, Mazerolle, Merson, *Millet*, Monticelli, Gust. Moreau, Mottez, Muller, Nanteuil, de Neuville, Pils, *Prud'hon*, A. de Pujol, *Puvis de Chavannes*, Ribot, Rochegrosse, Roqueplan, Scheffer, Steuben, Suvée, Tattegrain, Troyon, L. F. Watteau, Weerts, Wicar, Winterhalter.

Lyon. — Blanche, Charlet, Chenavard, *Corot*, *Delacroix*, Flandrin, Gérard, Girodet, Granet, *Greuze*, Humbert, Marilhat *Prud'hon*, *Puvis de Chavannes*, Raffaelli, Saint-Jean, H. Vernet, Vien.

Marseille. — J. Bin, Chaplin, *Corot*, Couder, Daubigny, Girodet, *Gros*, Isabey, Martin, Pils, *Puvis de Chavannes*, H. Regnault, Ricard, H. Robert, Saintpierre, Vien.

Montargis. — Girodet.

Montauban. — Granet, *Ingres*, H. Robert.

Montpellier. — Bazille, Brascassat, Cabanel, *Corot*, Cot, *Courbet*, *David*, *Delacroix*, Doré, Fabre, Fromentin, Gérard, Granet, *Greuze*, Henner, *Ingres*, E. Isabey, E. Lévy, *Millet*, Ricard, H. Robert, Robert-Fleury, *Rousseau*, Scheffer, Tassaërt, Troyon, Vien, Vincent.

Nancy. — Blanc, *Delacroix*, Français, Friant, *Géricault*, *Gros*, Henner, E. Isabey, J.-B. Isabey, Manet, Morot, *Prud'hon*, Raffaëlli, Ranvier, H. Vernet.

Nantes. — Barrias, Baudry, Brascassat, Bertin, Cl. Boulanger, Cabat, *Corot*, *Courbet*, Daubigny, *Delacroix*, Delaroche, Delaunay, Dubufe, Flandrin, Français, Fromentin, Gérôme, Giraud, *Greuze*, *Gros*, Gudin, Hamon, Hesse,

Ingres, E. Isabey, Laurens, Luminais, L. Robert, Robert-Fleury, Roll, *Rousseau*, Scheffer, Sigalon, Steuben, Tattegrain, H. Vernet, Vollon, Yvon.

Nîmes. — Cabat, Delaroche, Ferrier, Laurens, Sigalon.

Orléans. — Drolling, P. Huet, Hébert, Riesener.

Paris. — **Musée Carnavalet.** *Boilly*, *Corot*, Dagnan, *David*, *Gros*, Hervier, Leprince, de Machy, *G. Michel*, H. Robert, Swebach, Troyon.

Musée du Louvre. Alaux, Aligny :

Barye, Bellangé, Belloc, Belly, Benoist, Benouville, Berthélemy (plafond), Bidauld, Boilly, Bonnat, de Boissieu, Bouchot, Brascassat, Brion ;

Callet, Cals, Carolus-Duran (plafond), Casanova, Charlet, *Chassériau*, Chintreuil (20), Cochereau, Cogniet (plaf.), *Corot* (17), Couder, *Courbet* (9), Court, Couture ;

Daubigny (15), Daumier, Dauzats, *David* (21), *Decamps* (22), *Delacroix* (22), Delaroche, De Marne, Devéria, Diaz (17), Doyen, Martin Drolling, M. M. Drolling (plaf.), Ed. Dubufe, Duplessis, Jules Dupré (12) ;

Fabre, Flandrin, Fragonard (14), Evar. Fragonard (plaf.), Fromentin ;

Gérard (11), *Géricault* (20), Giraud, Girodet, Gleyre, Granet, Greuze (22), *Gros* (9 et plaf.), Guérin (8 et plaf.), Guyard ;

Hamon, Haudebourt-Lescot, Heim, Hennequin (plaf.), J.-B. Huët, P. Huet ;

Ingres (20), E. Isabey ;

Jacobber ;

Laberge, Lagrenée l'aîné, Lagrenée

le jeune, Landon, J.-M. Langlois, Lanoue, Vigée-Lebrun, Le Fèvre, Le Prince, Lethière, Lévy, Loutherbourg ;

De Machy, Marilhat, Mauzaisse, Mayer, *Meissonier*, Mérimée (plaf.), Meynier (plaf.), Michallon, *G. Michel* (2), *Millet* (10), L.-G. Moreau ;

Pagnest, Pérignon, Peyron, Picot (plaf.), Pils, Poterlet, *Prud'hon* (17 et plaf.), Ab. de Pujol (plaf.) ;

Raffet, H. Regnault, J. B. Regnault, Ricard, Riesener, H. Robert (19), L. Robert, Robert-Fleury, Roqueplan, Rouget, Rousseau (16) ;

Saint-Jean, Scheffer, Schnetz, Sigalon, Steuben ;

Tassaert, Taunay, Timbal, Tournemine, Troyon (13) ;

Valenciennes, J.-C.-D. Van Loo, C. Vernet, H. Vernet, Vestier, Vien, Vincent, Winterhalter.

Musée du Luxembourg. Agache, Aman-Jean ;

Baertsoen, Bail, Barrias, *Bastien Lepage*, Baudry, Benjamin-Constant, Berchère, Besnard, Billotte, Blanche, Rosa Bonheur, Bonnat, Bonvin, Boudin, Bouguereau, A. Boulard, Bracquemond, Brangwyn, Breton, Butin ;

Cabanel, Cabat, Caillebotte, Carolus-Duran, Carrier-Belleuse, Carrière, Cassatt, *Cazin*, Cézanne, Chaplin, Collin, Cormon, Cot, Cottet, Curzon ;

Dagnan-Bouveret, Dameron, Damoye, Dantan, Degas, Delaunay,

Desboutin, Desgoffe, Detaille, Doré, Julien Dupré ;
Fabre, *Fantin-Latour*, Feyen, Feyen Perrin, Flameng, P. Flandrin, *Français*, Friant ;
Gagliardini, Gaillard, W. Gay, Georges-Bertrand, Gérôme, Gervex, Gœneutte, Eva Gonzalès, Guillaumet, Guillaumin ;
Harpignies, Hébert, *Henner*, Humbert ;
Jacque, Jalabert, Jeanniot, Jongkind ;
Lami, Landelle, Laurens, Lefebvre, Legros, Lépine, Lerolle, Le Roux, Lévy, Lhermitte ;
Maignan, *Manet*, H. Martin, Ménard, Merson, Monet, *Gust. Moreau*, B. Morisot, Morot ;
De Neuville, de Nittis, Nozal ;
Quost ;
Raffaëlli, Renvier, Renan, Renoir, Renouard, Tony Robert-Fleury, Rochegrosse, Roll, Rops ;
Saintpierre, Sargent, Signol, Sisley, A. Stevens ;
Tanzy, Tattegrain, Tissot, *Toulouse Lautrec*, Tournès ;
Valadon, Viollet-le-Duc, Vollon ;
Watts, Wencker, *Whistler*, Willette ;
Ziem.

Musée Gustave Moreau. Gustave Moreau.

Musée de la Ville (Petit Palais). Adler ; — Bail, Benjamin-Constant, Billotte, Blanche, Bonnat, Boudin ; — Caro-Delvaille,

Carrière, Cazin, L. Cogniet, Cottet, *Courbet* ; — *Daumier*, Delaroche, Desboutin, Dufau ; — Fantin-Latour, Flameng, Friant ; — Gaillard, Guigou ; — *Henner*, Humbert ; — Jongkind ; — La Gandara, La Touche, Laurens, Lebourg, Lépine, Le Sidaner, Lhermitte ; — H. Martin, Ménard ; — De Neuville ; — Pointelin ; — Quost ; — Raffaëlli, Roll, Roybet ; — Simon, Sisley ; — Vollon ; — Ziem.

Pau. — Degas, Dehodencq, Devéria, A. Martin, Régamey.

Perpignan. — *Ingres*, Marg. Gérard.

Poitiers. — Dehodencq.

Reims. — Alaux, *Corot* (16), Courbet, Daubigny, Diaz, Feyen-Perrin, Fromentin, Lépine, *Meissonier*, *Millet*, Ribot, *Rousseau*, Schnetz, Vien, Ziem.

Rouen. — Bellangé, Boissard de Boisdenier, L. Boulanger, Cormon, *Corot*, Court, Daubigny, *David*, *Delacroix*, Ferrier, Flameng, *Géricault*, Granet, P. Huet, *Ingres*, J. B. Isabey, Mme Lebrun, *Millet*, Ribot, Saint-Jean, Ziem.

Toulouse. — Benjamin-Constant, Cl. Boulanger, L. Boulanger, Brascassat, *Corot* (4), Couture, *Delacroix*, Gérôme, *Gros*, Henner, E. Isabey, Laurens, Mme Lebrun, H. Martin, Pils, Protais, Roques, Valenciennes.

Troyes. — Cabat, Chintreuil, Delaroche, *Greuze*, *Prud'hon*, Ab. de Pujol, H. Robert.

Valenciennes. — Agache, Boudin, Brascassat, Callet, Charlet, Dagnan, *Fragonard*, *Greuze*, Guérin, Harpignies, *Henner*, Loutherbourg, de Machy, Mallet, Muller, Nanteuil, Pointelin, A. de Pujol, J.-B. Regnault, Roll, Schnetz, Steuben, Tattegrain, Valadon, H. Vernet, Vincent, Watelet, L.-F. Watteau.

Valence. — *David.*

Versailles. — Alaux ; — Bellangé, Bonnat, Bouchot ; — Cabanel, Callet, *Chassériau*, Cogniet, Couder, Court ; — *David*, *Daumier*, Debret, *Decamps*, *Delacroix*, Delaroche, Devéria, Doré, Drolling, Dubufe ; — Flandrin ; — Gallait, Gautherot, Georges-Bertrand, Gérard, Gérôme, Gervex, Girodet, *Gros*, Gudin ; — Hébert, Heim, Hennequin, Hersent, Hesse ; — *Ingres*, E. Isabey, J.-B. Isabey ; — Lami, Landelle, Langlois, La Rivière, Mme Lebrun, Lethière ; — Mauzaisse, Meynier, Morot, Muller ; — De Neuville ; — Philippoteaux, Pils, Ponce-Camus ; — J.-B. Regnault, Ricard, Riesener, H. Robert, Robert-Fleury, Roll, Roqueplan, Rouget ; — Scheffer, Schnetz, Signol ; — Tassaert, Thévenin ; — C. Vernet, H. Vernet ; — Watelet, Winterhalter ; — Yvon.

2. — Etranger.

Anvers. — Cabanel, Granet.

Berlin. — Manet.

Bruxelles. — Blanche, *David*, *Delacroix*, *Fantin-Latour*, Fromentin, A. Stevens.

Colmar. — *Henner.*

Cologne. — Roybet.

Copenhague. — *Millet.*

Dresde. — *Courbet.*

Florence. — Breton, Hébert, *Ingres*, *Puvis de Chavannes.*

Glasgow. — *Corot*, *Millet*, Monticelli.

Liège. — *Ingres.*

Londres. — **Doré-Gallery.** Doré.
National-Gallery. *Fantin-Latour.*
South-Kensington. Degas.
Tate's Gallery. Rosa Bonheur, Delaroche, Legros.

Wallace Gallery. *Decamps*, Delaroche, Marilhat, *Meissonier*, *Prud'hon*, Roqueplan, Scheffer, Ziem.

Rotterdam. — Scheffer.
Stockholm. — Simon.
Venise. — Cottet.

C

INDEX CHRONOLOGIQUE

DES ARTISTES ÉTUDIÉS ET CITÉS

Artistes vivants en 1801, nés avant David 1716-1746.

Vien (Joseph-Marie), 1716-1809.
Machy (Pierre-Antoine de), 1722-1807.
Lagrenée (Louis-Jean-François, dit l'Aîné), 1724-1805.
Duplessis (Joseph-Silfrède), 1725-1802.
Greuze (Jean-Baptiste), 1725-1805.
Doyen (Gabriel-François), 1726-1806.
Casanova (François), 1730-1805.
Fragonard (Jean-François), 1732-1806.
Robert (Hubert), 1733-1808.
Boissieu (J.-J. de), 1736-1810.
Moreau (Louis-Gabriel), 1740-1806.
Loutherbourg (Ph.-Jacques), 1740-1812.
Lagrenée (Jean-Jacques, dit le Jeune), 1740-1821.
Vestier (Antoine), 1740-1824.
Callet (Antoine-François), 1741-1823.
Van-Loo (Jules-César-Denis), 1743-1821.
Berthélemy (Jean-Sim on), 1743-1811.

Suvée (Joseph-Benoît), 1743-1807.
Peyron (Jean-François-Pierre), 1744-1814.
Ménageot (François-Guillaume), 1744-1816.
De Marne (Jean-Louis), 1744-1829.
Huët (Jean-Baptiste), 1745-1811.
Taillasson (Jean-Joseph), 1746-1809.
Vincent (François-André), 1746-1816.
Van Spaendonck (Gérard), 1746-1822.

De David à Prud'hon, 1748-1758.

David (Jacques-Louis) 1748-1825.
Vincent (Mme, née Adélaïde Labille des Vertus), 1749-1803.
Valenciennes (Pierre-Henri), 1750-1819.
Saint-Ours (Pierre-Paul de), 1752-1809.
Drolling (Martin), 1752-1817.
Danloux (Henri-Pierre), 1753-1809.
Regnault (J.-B., baron), 1754-1829.
Roques (Guillaume-Joseph), 1754-1847.
Bruandet (Lazare), 1755-1804.
Taunay (Nicolas-Antoine), 1755-1830.
Le Brun (Mme Elisabeth-Louise Vigée), 1755-1842.
Le Fèvre (Robert), 1756-1831.
Constantin (Jean-Antoine), 1756-1844.
Mérimée (Jean-François-Léonor), 1757-1836.
Prud'hon (Pierre), 1758-1823.

De Fr. Watteau à Gros, 1758-1771.

Watteau (François-Louis-Joseph), 1758-1823.
Vernet (Carle), 1758-1835.
Bidauld (J.-J. Xavier), 1758-1846.
Mallet (Jean-Baptiste), 1759-1835.
Chéry (Philippe), 1759-1838.
Redouté (Pierre-Joseph), 1759-1840.

Garnier (Etienne-Barthélemy), 1759-1849.
Landon (Charles-Paul), 1760-1826.
Lethière (Guillaume-Guillon), 1760-1832.
Boilly (Louis-Léopold), 1761-1845.
Wicar (Jean-Baptiste-Joseph), 1762-1834.
Gérard (Marguerite), 1762-1837.
Hennequin (Philippe-Auguste), 1763-1833.
Michel (Georges), 1763-1843.
Prévost (Pierre), 1764-1823.
Thévenin (Charles), 1764-1838.
Gautherot (Claude), 1765-1825.
Fabre (Louis-Xavier), 1766-1837.
Girodet de Roucy Trioson (Anne-Louis), 1767-1824.
Riesener (Henri-François), 1767-1828.
Bourgeois (Constant), 1767-1836.
Isabey (Jean-Baptiste), 1767-1855.
Meynier (Charles), 1768-1822.
Debret (Jean-Baptiste), 1768-1848.
Benoist (Marie-Guilhelmine, née Laville-Leroulx), 1768-1826.
Swebach (Jacques-François-José, dit Fontaine), 1769-1823.
Gérard (François, baron), 1770-1837.
Devosge (Anatole), 1770-1850.
Gros (Antoine-Jean, baron), 1771-1835.

De Guérin à Ingres, 1771-1780.

Guérin (Pierre-Narcisse, baron), 1774-1833.
Mayer (Constance), 1775-1821.
Bertin (Jean-Victor), 1775-1842.
Granet (François-Marie), 1775-1849.
Hersent (Louis), 1777-1860.
Odevaere (Joseph-Denis), 1778-1830.
Serangeli (Gioacchino), 1778-?
Ponce-Camus (Marie-Nicolas), 1778-1839.
Langlois (Jérôme-Martin), 1779-1838.
Granger (Jean-Pierre), 1779-1840.

Fragonard (Alexandre-Evariste), 1780-1850.
Watelet (Louis-Etienne) 1780-1866.
Ingres (Jean-Dominique), 1780-1867.

De Bergeret à Géricault, 1780-1791.

Bergeret (Pierre-Nolasque), 1782-1863.
Cicéri (P.-Luc-Charles), 1782-1868.
Mauzaisse (Jean-Baptiste), 1784-1844.
Haudebourt-Lescot (Antoinette-Cécile-Hortense), 1784-1845.
Rouget (Georges), 1784-1869.
Pujol (Abel de), 1785-1861.
Drolling (Michel-Martin), 1786-1851.
Jacobber (Jakob-Ber dit), 1786-1863.
Belloc (Jean-Hilaire), 1786-1866.
Picot (François-Edouard), 1786-1868.
Heim (François-Joseph), 1787-1865.
Navez (François-Joseph), 1787-1869.
Schnetz (Victor), 1787-1870.
Sigalon (Xavier), 1788-1837.
Steuben (C.-G.-A.-H.-F.-L., baron de), 1788-1856.
Alaux (Jean), 1788-1858.
Vernet (Horace), 1789-1863.
Overbeck (Frédéric), 1789-1869.
Langlois (Jean-Charles), 1789-1870.
Couder (Luc-Charles-Auguste), 1789-1873.
Pagnest (Amable-Louis-Claude), 1790-1819.
Duval le Camus (Pierre), 1790-1854.
Dubufe (Claude-Marie), 1790-1864.
Dagnan (Isidore), 1790-1873.
Géricault (J.-André-Louis-Théodore), 1791-1824.

De Charlet à Corot, 1791-1796.

Charlet (Nicolas), 1792-1845.
Noël (Alexandre-Nicolas), 1792-1871.

Cochereau (Mathieu), 1793-1817.
Fort (Siméon), 1793-1861.
Robert (Louis-Léopold), 1794-1836.
Pigal (Edme-Jean), 1794-1872.
Cogniet (Léon), 1794-1880.
Scheffer (Ary), 1795-1858.
Hesse (Nicolas-Auguste), 1795-1869.
Barye (Antoine-Louis), 1795-1875.
Rémond (J.-Ch.-Joseph), 1795-1875.
Michallon (Achille-Etna), 1796-1822.
Corot (Jean-Baptiste-Camille), 1796-1875.

De Delaroche à Delacroix, 1797-1798.

Delaroche (Paul), 1797-1856.
Court (Joseph-Désiré), 1797-1865.
Bertin (Edouard), 1797-1871.
Robert-Fleury (Joseph-Nicolas), 1797-1890.
Henriquel-Dupont (Louis-Pierre), 1797-1892.
Delacroix (Ferdinand-Victor-Eugène), 1798-1863.

D'Aligny à Decamps, 1798-1803.

Aligny (Claude-Félix-Théodore Caruelle d'), 1798-1870.
La Rivière (Ch.-Philippe de), 1798-1876.
Le Prince (A.-Xavier), 1799-1826.
Stapleaux (Michel-Ghislain), 1799-1881.
La Rivière (Eugène de), 1800-1823.
Bouchot (François), 1800-1842.
Roqueplan (Camille), 1800-1855.
Devéria (Achille), 1800-1857.
Bellangé (Hippolyte), 1800-1866.
Lami (Eugène), 1800-1890.
Bonington (Richard-Parkes), 1801-1828.
Poterlet, 1802-1835.

Flers (Camille), 1802-1868.
Diday (François), 1802-1877.
Gudin (Théodore), 1802-1879.
Lecoq de Boisbaudran (Horace), 1802-1897.
Langlois de Chèvreville, 1803-1845.
Grandville (Gérard, dit), 1803-1847.
Johannot (Tony), 1803-1852.
Decamps (Alexandre-Gabriel), 1803-1860.

De Paul Huet à Daumier, 1803-1808.

Huet (Paul), 1803-1869.
Traviès de Villers (Charles-Joseph), 1804-1859.
Raffet (Denis-Auguste-Marie), 1804-1860.
Gavarni (Sulpice-Guillaume Chevalier, dit), 1804-1866.
Brascassat (Jacques-Raymond), 1804-1867.
Dauzats (Adrien), 1804-1868.
Isabey (Eugène), 1804-1886.
Signol (Emile), 1804-1892.
Boulanger (Clément), 1805-1842.
Laberge (Aug.-Ch. de), 1805-1842.
Monnier (Henri), 1805-1877.
Devéria (Eugène), 1805-1865.
Guys (Constantin), 1805-1892.
Boulanger (Louis), 1806-1867.
Winterhalter (François-Xavier), 1806-1873.
Hesse (Alexandre-J.-Baptiste), 1806-1879.
Ouvrié (Justin), 1806-1879.
Giraud (Eugène), 1806-1881.
Gigoux (Jean), 1806-1894.
Tassaërt (Octave), 1807-1874.
Gleyre (Charles), 1807-1874.
Diaz de la Pena (Narcisse), 1807-1876.
Achard (J.-Alexis), 1807-1884.
Saint Jean (Simon), 1808-1860.
Daumier (Honoré), 1808-1879.

D'Amaury-Duval à Rousseau, 1808-1812.

Amaury-Duval, 1808-1885.
Chenavard (P.-M.J.), 1808-1895.
Flandrin (Hippolyte), 1809-1864.
Bonhommé (Ignace-François), 1809-1881.
Mottez (Victor), 1809-1897.
Dedreux (Alfred), 1810-1860.
Calame (Alexandre), 1810-1864.
Cals (Ad.-Félix), 1810-1880.
Gallait (Louis), 1810-1887.
Marilhat (Prosper), 1811-1847.
Trimolet (Jean-Louis), 1812-1845.
Rousseau (Théodore), 1812-1867.

De Dupré à Millet, 1812-1814.

Dupré (Jules), 1812-1889.
Cabat (Louis), 1812-1892.
Flandrin (Paul), 1812-1902.
Troyon (Constant), 1813-1865.
Boissard de Boisdenier, 1813-1866.
Nanteuil (Célestin), 1813-1873.
Pils (Isidore-Alexandre-Auguste), 1813-1875.
Jacques (Charles), 1813-1894.
Tournemine (Ch.-Emile Vacher de), 1814-1873.
Millet (Jean-François), 1814-1875.

De Français à Courbet, 1814-1819.

Français (Louis), 1814-1897.
Leys (J.-Aug.-Henri, baron), 1815-1869.
Couture (Thomas), 1815-1879.
Noël (Jules), 1815-1881.
Philippoteaux (H.-Emm.-Félix), 1815-1884.

Meissonier (Ernest), 1815-1891.
Muller (Charles-Louis), 1815-1892.
Chintreuil (Antoine), 1816-1873.
Daubigny (Charles), 1817-1878.
Viollet-le-Duc, 1817-1878.
Bonvin (François-Saint), 1817-1887.
Yvon (Adolphe), 1817-1893.
Hébert (Ernest), 1817.
Chassériau (Théodore), 1819-1856.
Loubon (Emile), 1819-1863.
Courbet (Gustave), 1819-1877.

De Berchère à Puvis de Chavannes, 1819-1824.

Berchère (Narcisse), 1819-1891.
Jongkind (Johann-Barthold), 1819-1891.
Jalabert (Ch.-Fr.), 1819-1901.
Harpignies (Henri), 1819.
Fromentin (Eugène), 1820-1876.
Dubufe (Louis-Edouard), 1820-1883.
Hédouin, 1820-1889.
Curzon (P.-Alfred de), 1820-1895.
Benouville (Fr.-Léon), 1821-1859.
Méryon (Charles), 1821-1868.
Hamon (Jean-Louis), 1821-1874.
Hervier (Adolphe), 1821-1879.
Luminais (Evariste-Vital), 1821-1891.
Landelle (Charles), 1821.
Ziem (Félix), 1821.
Bonheur (Rosa), 1822-1899.
Barrias (Félix-Joseph), 1822.
Dehodencq (Alfred), 1823-1882.
Ribot (Théodule), 1823-1891.
Desboutin (Marcelin), 1823-1902.
Trutat (Félix), 1824-1848.
Brion (Gustave), 1824-1877.

Ricard (Gustave), 1824-1873.
Monticelli (Adolphe), 1824-1886.
Boulanger (Gustave), 1824-1888.
Boudin (Eugène), 1824-1898.
Puvis de Chavannes (Pierre), 1824-1898.

De Cabanel à Manet, 1824-1833.

Cabanel (Alexandre), 1824-1889.
Gérôme (Jean-Léon), 1824-1904.
Protais (Alexandre-Paul), 1825-1890.
Chaplin (Charles), 1825-1891.
Bin (Edme), 1825-1897.
Boulard (Auguste), 1825-1897.
Chifflard (Nicolas-François), 1825-1901.
Bouguereau (William), 1825-1905.
Feyen-Perrin, 1826-1888.
Mazerolle (Alexis-Joseph), 1826-1889.
Lévy (Emile), 1826-1890.
Valadon (Jules-Emmanuel), 1826-1900.
Belly (Léon), 1827-1877.
Breton (Jules), 1827.
Baudry (Paul), 1828-1886.
Delaunay (Elie), 1828-1891.
Moreau (Gustave), 1828-1898.
Stevens (Alfred), 1828.
Servin (Amédée-Elie), 1829-1886.
Lewis-Brown (J.), 1829-1890.
Dubois (Paul), 1829-1905.
Henner (J.-J.), 1829-1905.
Desgoffe (Blaise), 1830-1901.
Pissaro (Camille), 1830-1903.
Falguière (Alexandre), 1831-1900.
Doré (Gustave), 1832-1883.
Ranvier (Joseph-Victor), 1832-1896.
Manet (Edouard), 1833-1883.

De Rops à Monet, 1833-1840.

Rops (Félicien), 1833-1898.
Vollon (Antoine), 1833-1900.
Bracquemond (Félix), 1833.
Bonnat (Léon), 1833.
Saintpierre (Gaston-Casimir), 1833.
Guigou (Paul), 1834-1871.
Gaillard (Ferdinand), 1834-1887.
Whistler (James-Maç-Neil), 1834-1903.
Degas (Edgar), 1834.
Lefebvre (Jules), 1834.
Neuville (Alphonse de), 1836-1885.
Lépine (Stanislas), 1836-1892.
Tissot (James), 1836-1902.
Fantin-Latour (Henri), 1836-1904.
Chéret (Jules), 1836.
Régamey (Guillaume), 1837-1875.
Jacquemart (Jules-Ferdinand), 1837-1880.
Cot (Pierre-Auguste), 1837-1883.
Carolus-Duran, (Emile-Auguste) 1837.
Legros (Alphonse), 1837.
Robert-Fleury (Tony), 1837.
Butin (Ulysse), 1838-1883.
Berne-Bellecour (Etienne), 1838.
Laurens (Jean-Paul), 1838.
Sisley (Alfred), 1839-1899.
Machard (Jules), 1839-1900.
Guillaumet (Gustave), 1840-1887.
Vibert (Georges), 1840-1902.
Monet (Claude), 1840.

D'Odilon Redon à Gauguin, 1840-1848.

Redon (Odilon), 1840.
Roybet (Ferdinand), 1840.

Bazille (Frédéric), 1841-1870.
Morisot (Berthe, M[me] Eugène Manet) 1841-1895.
Cazin (Charles), 1841-1901.
Renoir (Auguste), 1841.
Vayson (Paul), 1842.
Humbert (Ferdinand), 1842.
Regnault (Henri), 1843-1871.
Quost, 1843.
Lhermitte (Léon), 1844.
Pointelin (Auguste), 1844.
Benjamin-Constant (Jean-Joseph), 1845-1902.
Cormon (Fernand), 184[illegible].
Maignan (Albert), 1845.
Mercié (Antonin), 1845.
Renouard (Paul), 1845.
Blanc (Paul-Joseph), 1846-1904.
Billotte (René), 1846.
Gagliardini (Julien-Gustave), 1846.
Merson (Luc-Olivier), 1846.
Rixens (Jean-André), 1846.
Buhot (Félix), 1847-1898.
Damoye (Pierre-Emmanuel), 1847.
Roll (Alfred), 1847.
Thaulow (Frits), 1847.
Bastien-Lepage (Jules), 1848-1884.
Caillebotte (Gustave), 1848-1894.
Dantan (Jos.-Edouard), 1848-1897.
Gauguin (Paul), 1848-1903.

De Carrier-Belleuse à Carrière, 1848-1849.

Carrier-Belleuse (Louis-Robert), 1848.
Detaille (Edouard), 1848.
Jeanniot (Pierre-Georges), 1848.
Lerolle (Henry), 1848.
Poilpot (Th.), 1848.

Wencker (Joseph), 1848.
Le Lièpvre (Maurice), 1848-1897.
Gonzalès (Eva), 1849-1883.
Besnard (Albert), 1849.
Carrière (Eugène), 1849.

De Chartran à Forain, 1849-1852.

Chartran (Théobald), 1849.
Lebourg (Albert), 1849.
Béraud (Jean), 1850.
Collin (Raphaël), 1850.
Comerre (Léon), 1850.
Grasset (Eugène), 1850.
Iwill (Léon Clavet, dit), 1850.
Morot (Aimé), 1850.
Raffaëlli (Jean-François), 1850.
Boutet de Monvel (L.-M.), 1851.
Dupré (Julien), 1851.
Dagnan-Bouveret (Pascal-Adolphe-Jean), 1852.
Gervex (Henri), 1852.
Nozal (Alexandre), 1852.
Tattegrain (Francis), 1852.
Forain (Jean-Louis), 1852.

De Van Gogh à Seurat 1853-1859.

Van Gogh (Vincent), 1853-1890.
Dubufe (Guillaume), 1853.
Gœneutte (Norbert), 1854-1894.
Frappa (José), 1854-1904.
La Touche (Gaston), 1854.
Simon (Lucien), 1854.
Aman-Jean (Edmond), 1856.
Flameng (François), 1856.

Renan (Ary), 1857-1900.
Fournier (Edouard), 1857.
Sargent, 1857.
Willette (Léon-Adolphe), 1857.
Helleu (Paul), 1859.
Seurat (Georges), 1859-1891.

De Steinlen à Toulouse-Lautrec, 1859-1864.

Steinlen (Théophile-Alexandre), 1859.
Rochegrosse (Georges), 1859.
Martin (Henri), 1860.
Blanche (Jacques-Emile), 1861.
Bail (Joseph), 1862.
La Gandara (Antonio de), 1862.
Le Sidaner (Henri-Eugène), 1862.
Léandre (Charles), 1862.
Ménard (René), 1862.
Cottet (Charles), 1863.
Toulouse-Lautrec, 1864-1901.

D

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES ARTISTES ÉTUDIÉS ET CITÉS

E

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES AUTRES NOMS CITÉS

F

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

(Les monuments principaux qui permettent d'étudier l'évolution de l'Art français au XIXe siècle sont naturellement, en premier lieu, les œuvres même des peintres conservées par le Louvre, par le Luxembourg, les décorations murales des églises et de quelques édifices, à Paris ; — puis Versailles et les musées de province, plusieurs collections particulières. L'auteur a suivi, avec la plus grande assiduité et la plus scrupuleuse attention, la plupart des expositions générales ou particulières, les Salons qui se sont succédé depuis plus de vingt ans.

De nombreux ouvrages critiques ont été publiés touchant les diverses périodes étudiées, ou élucidant la biographie d'un ou de plusieurs artistes. La liste suivante en a été dressée, moins avec la prétention qu'elle soit complète — il s'en faut — qu'à simple titre de document dont l'utilité apparaîtra, sans doute, aux regards des chercheurs. Elle contient l'indication des livres que l'auteur a consultés. Il n'ignore point que les lacunes y abondent, d'autant qu'il ne mentionne aucune des études, aucun des articles innombrables éparpillés dans les revues et les journaux et dont la publication en volume n'a pas été entreprise jusqu'à ce jour).

About (*Edmond*) — Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts (1855) ; — Nos artistes au Salon de 1857 ; — Salons de 1864 et des 1866. = *Alexandre* (*Arsène*) — Daumier ; — Cals. = *Amaury-Duval* — l'Atelier d'Ingres (1878). = *Aurier* (*Albert*) — Œuvres posthumes (1893).

Baudelaire (*Charles*) — l'Art romantique ; — Curiosités esthétiques.

= *Bazire (Edmond)* — Manet (1884). = *Bellier de la Chavignerie* — Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française, continué par *Louis Auvray* (1882-85). = *Bénédite (Léonce)* — Fantin-Latour (1900); — Deux Idéalistes : Gustave Moreau et Burne Jones (1899); — Jean-Charles Cazin. = *Blanc (Charles)* — Ingres (1870) ; — Histoire des peintres français au XIXe siècle (1845) ; — les Artistes de mon temps (1877). = *Bouvenne (Aglaüs)* — Théodore Chassériau, souvenirs et indiscrétions (1893). = *Bouyer* — le Paysage dans l'Art (1894) ; — l'Art et la Beauté aux salons de 1898. = *Breton (Jules)* — Nos peintres du siècle (1899). = *Bridgman (F.-A.)*, l'Anarchie dans l'Art (1898). = *Brun-Neergard* — De la situation des Beaux-Arts en France (an IX). = *Burty (Philippe)* — Paul Huet (1879) ; — Maîtres et petits-maîtres (1877) ; — Correspondance d'Eugène Delacroix.

Cahen (G.) — Eugène Boudin, sa vie et son œuvre (1900). = *Cartwright (Julia)* — Jean-François Millet, his life and letters. = *Castagnary* — Libres propos (1864) ; — Courbet et la Colonne Vendôme (1882) ; — Salons (1892). = *Champlin and Perkins* — The Cyclopedia of painters and paintings. = *Chaumelin* — l'Art contemporain, introduction par *W. Bürger* (1873). = *Chesneau (Ernest)* — les Chefs d'école, la peinture au XIXe siècle (1862) ; — l'Art et les Artistes modernes (1864) ; — Peintres et statuaires romantiques ; — les Petits romantiques ; — l'Education de l'Artiste (1881). = *Claretie (Jules)* — Charles Daubigny ; — Peintres et sculpteurs contemporains (1883). = *Clément (Charles)* — Artistes anciens et modernes ; — Prud'hon ; — Géricault ; — Decamps ; — Etudes sur les Beaux-Arts en France (1865). = *Clément de Ris* — Critiques d'art et de littérature.

Dargenty — le baron Gros. = *David (J.-L.)* — le Peintre Louis David. Souvenirs et documents. = *Dayot (Armand)* — un siècle d'Art (1890) ; — les Vernet (1898) ; — Charlet et son œuvre. = *Delaborde (comte Henri)* — Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine (1870). = *Delacroix (Eugène)* — Journal. = *Delécluze* — Louis David, son école et son temps (1855). = *Demolder (Eugène)* — Félicien Rops ; étude patronymique ; — Trois contemporains. = *Denoinville* — Sensations d'art (1896-1902). = *Dolent (Jean)* — Petit manuel d'a[illegible] l'usage des ignorants (1873) ; — le Livre d'art des femmes (18[illegible]) ; — Amou-

reux d'art (1888) ; — Maître de sa joie (1902). = *Ducamp* (*Maxime*). — les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855 ; — les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons (1863-67). = *Duhem* (*H.*) — Renaissance (1897). = *Dumas* (*Alexandre*) — l'Art et les Artistes contemporains, Salon de 1859. = *Dumesnil* (*Henri*) — le Salon de 1859 ; — Corot, souvenirs intimes. = *Duret* (*Théodore*) — Critique d'avant-garde (1885) ; — Manet (1902 et 1906) ; — Whistler.

Estignard (*E.*) — Courbet, sa vie, ses œuvres (1896).

Fénéon (*Félix*) — les Impressionnistes, en 1886. = *Flandrin* (*Louis*) — Hippolyte Flandrin. = *Flat* (*Paul*) — le musée Gustave Moreau (1900). = *Fourcaud* (*Louis de*) — Bastien-Lepage ; — L'Œuvre d'Alfred Roll. = *Fournel* — les Artistes français contemporains (1883). = *Frantz* (*H.*) — Notes sur les Salons de 1899. = *Frantz* (*H.*) et *Uzanne* (*O.*) — Daumier et Gavarni (1904). = *Fromentin* (*Eugène*) — les Maîtres d'autrefois.

Gauthiez (*P.*) — P.-P. Prud'hon. = *Gautier* (*Théophile*) — Salon de 1847 ; — les Beaux-Arts en Europe (1855) ; — l'Art moderne (1856) ; — les Peintres vivants (1858) ; — Abécédaire du Salon (1861). = *Geffroy* (*Gustave*) — Daumier (1901) ; — Eugène Delacroix à la Chambre des Députés (1903) ; — l'Œuvre d'Eugène Carrière ; — la Vie Artistique (1892-1905). = *Gensel* (*Walther*) — Millet und Rousseau (1902). = *Germain* (*Alphonse*) — Auguste Ravier (1903). = *Gigoux* (*Jean*) — Causeries sur les Artistes de mon temps (1885). = *Goncourt* (*Edmond et Jules de*) — Etudes d'art, préface par *Roger-Marx* (1893). = *Gouirand* (*André*) — les Peintres provençaux (1901). = *Gréard* (*O.*) — Meissonier (1898). = *Gros* (*Aimé*) — P.-L. Français (1903). = *Guillemin* — Corot et l'école moderne de paysage (1897).

Halle (*Victor d'*) — Histoire de la Peinture en France (1886). = *Hamel* (*Maurice*) — l'Œuvre de Corot. = *Henriet* (*F.*) — Charles Daubigny (1857) ; — Charles Daubigny et son œuvre gravé (1875). = *Hoffmann* (*Eugène*) — Jean-Louis Hamon. = *Houssaye* (*Arsène*) — Revue du Salon de 1844. = *Hustin* (*A.*) — Constant Troyon. = *Huysmans* (*J.-K.*) — A Rebours ; — Certains ; — l'Art moderne.

Jal — Entretiens sur le Salon de 1824. = *Jouin* (*Henri*) — Maîtres contemporains (1887). = *Jourdan* (*Louis*) — les Peintres français, Salon de 1859.

Lafenestre (*G.*) — la Tradition dans la Peinture française (1898). = *Laforgue* (*Jules*) — Œuvres posthumes. = *Lalauze* (*H.*) — Théodore Rousseau, peintre de paysage. = *Landon* (*Ch.-Paul*) — Les Salons, de 1808 à 1824. = *Lanoë* (*G.*) *et Brice* (*Tristan*) — Histoire de l'Ecole française de paysage (1900). = *Lanoë* (*G.*) — Histoire de l'Ecole française de paysage, depuis Chintreuil jusqu'en 1900 (1905). = *Larroumet* (*Gustave*) — Meissonier (1895). = *Lasteyrie* (*F. de*) — Causeries Artistiques (1862); — la Peinture à l'Exposition universelle. = *Leclère* (*Tristan*) — Salons (1904). = *Lecomte* (*Georges*), — l'Art Impressionniste (1892). = *Lecoq de Boisbaudran* (*Horace*) — Enseignements Artistiques (1877). = *Legouvé* (*Ernest*) — Paul Huet. = *Lemonnier* (*Camille*) — Gustave Courbet; — les Peintres de la Vie (1888). = *Lemonnier* (*Henri*) — Gros. = *Lhomme* (*F.*) — Charlet; — Raffet. = *Liebermann* — Degas.

Maillard (*Léon*) — l'Œuvre d'Auguste Boulard. = *Marcel* (*Henry*) — J.-F. Millet (1900); — La Peinture française au XIXe siècle, 1905. = *Marguery* (*E.*) — l'Œuvre d'art et l'évolution (1899). = *Marmottan* (*P.*) — l'Ecole française de peinture (1886). = *Marx* (*Roger*) — Etudes sur l'école française (1903); — Henri Regnault (1886); — la Peinture et la sculpture aux Salons de 1895 (1896). = *Mauclair* (*Camille*) — Idées vivantes; — Gustave Ricard (1903); — l'Impressionnisme; — de Watteau à Whistler (1905). = *Mellerio* (*André*) — le Mouvement idéaliste en peinture; — l'Exposition de 1900 et l'impressionnisme. = *Ménard* (*René*) — Entretiens sur la Peinture (1875). = *Merson* (*L.-O.*) — Ingres, sa vie et ses œuvres (1867). = *Meyer* (*Julius*) — Geschichte der modernen Französischen Malerei seit 1789 (1867). = *Michel* (*André*) — Notes sur l'Art moderne, peinture (1896). = *Mollett* (*J.-W.*) — Meissonier (1882); — the Painters of Barbizon (1890). = *Momméja* (*Jules*) — Ingres. = *Montrosier* (*Eugène*) — Corot; — Jules Dupré; — Diaz. = *Moreau* (*Adolphe*) — Decamps et son œuvre. = *Moreau-Nélaton* (*Etienne*) — Corot. = *Morice* (*Charles*) — le Christ de Carrière. = *Moureau* (*A.*) — les Moreau. = *Mourey* (*Gabriel*) — les Arts de la Vie et le règne de la laideur (1899); — Des hommes devant la nature et la vie (1902).

Naegely (*Henri*) — J.-F. Millet and rustic art (1898).

Pelloquet (*Théodore*) — Dictionnaire de poche des artistes contem-

forains (1858). = *Peyre (Roger)* — Répertoire chronologique de l'histoire universelle des Beaux-Arts (1899). = *Piedagnel (Alexandre)* — J.-F. Millet, souvenir de Barbizon. = *Planche (Gustave)* — Portraits d'artistes (1853) ; — Etudes sur l'école française (1855). = *Proust (Antonin)* — l'Art français à l'exposition universelle (1889). = *Proudhon (P.-P.)* — du Principe de l'Art et de sa destination sociale.

Rambosson (Yvanhoé) — Jules Valadon (1897). = *Ramiro (Erastène)* — l'Œuvre de Félicien Rops. = *Reinach (Salomon)* — Apollo. = *Renan (Ary)* — Théodore Chassériau (1898). = *Riotor (Léon)* — Essai sur Puvis de Chavannes ; — les Arts et les Lettres (1904). = *Robaut* — l'Œuvre de Corot ; — l'Œuvre de Delacroix. = *Roger-Milès (L.)* — Corot ; — Félix Ziem. = *Rosenthal (L.)* — La Peinture romantique (1900) ; — David ; — Géricault. = *Rouaix (P.)* — Histoire des Beaux-Arts (1902). = *Rouart* — l'Artiste et la Société. = *Rousseau (Jean)* — Camille Corot (1884).

Salvisberg (Dr Paul) — Courbet und der moderne Impressionnismus in der Französchischen Malerei (1884). = *Saunier (Charles)* — les grands Prix de peinture (1898) ; — David. = *Séailles (Gabriel)* — Dehodencq (1885) ; — Eugène Carrière, l'homme et l'artiste (1901). = *Sensier (A.)* — Etude sur Georges Michel ; — la Vie et Œuvres de J.-F. Millet ; — Souvenirs sur Théodore Rousseau. = *Signac (Paul)* — Eugène Delacroix et le néo-impressionnisme (1899). = *Silvestre (Théophile)* — les Artistes français, études d'après nature ; — Histoire des Artistes vivants (1878). = *Siret (Ad.)* — Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles (1848). = *Sizeranne (Robert de la)* — Questions esthétiques contemporaines (1904) ; — le Miroir de la Vie. = *Stevens (Alfred)* — Impressions sur la peinture (1886). = *Stevens (Arthur)* — Salon de 1863. = *Strahan (E.)* — Modern french Art (1881). = *Stranahan (C.-H.)* — History of french painting (1889). = *Sulzberger (Max)* — le Réalisme en France et en Belgique : Courbet et De Groux.

Thomson (D.-C.) — The Barbizon school of painting (1890). = *Thoré (Th.) (W. Bürger)* — Histoire des peintres (1868) ; — Salons 1844 à 1848 (1868) ; — Salons de W. Bürger, de 1861 à 1868 (1870). = *Timbal (Charles)* — Notes et causeries sur l'Art. (1881). = *Tourneux (Ch.)* — Eugène Delacroix. = *Tschudi (H. Von)* — Manet.

Vachon (Marius) — Puvis de Chavannes (1900); — Bouguereau (1900). = *Valbert-Chevillard* — Un peintre romantique : Théodore Chassériau (1893). = *Valenciennes (P.-H.)* — Traité de perspective et de l'art du paysage (1824). = *Véron (E.)* -- Eugène Delacroix

Wyzewa (Teodor de) — Peintres de jadis et d'aujourd'hui (1903). = *Wolff (A.)* — la Capitale de l'Art (1886); — Cent chefs-d'œuvre (1883).

Yriarte (Charles) — J.-F. Millet (1885).

Zola (Emile) — Manet (1867).

TABLE DES MATIÈRES

—

IV. Réalistes et impressionnistes

V. Les dernières années du XIXe siècle

APPENDICE

ACHEVÉ D'IMPRIMER

Le sept avril mil neuf cent six

PAR

BUSSIÈRE

A SAINT-AMAND (CHER)

pour le

MERCVRE

DE

FRANCE